ИСКУССТВО КИНО

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ

20:00

СТС

❑ВЫСШАЯ ШКОЛА ИГРЫ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ КИНЕМАТОГРАФ — ВЫСОКООРГАНИЗОВАННАЯ ИНДУСТРИЯ. ОН ВЛЕЧЕТ К СЕБЕ, ПОТОМ ЖЕСТКО РАССТАВЛЯЕТ ВСЕХ ПО МЕСТАМ *СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ* **❑«72 МЕТРА»: НАШ ОТВЕТ БИГЕЛОУ ...АВТОРЫ МЫСЛИЛИ ЕСЛИ НЕ В МИРОВОМ, ТО УЖ ТОЧНО НЕ В УЗКОРОССИЙСКОМ МАСШТАБЕ** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑«ИГРЫ МОТЫЛЬКОВ» — ТОЧНЫЙ СЛЕПОК ЭПОХИ ВСЕ ОЩУЩАЮТ, ЧТО ТАК ЖИТЬ НЕЛЬЗЯ, А КАК МОЖНО И НУЖНО, НЕ ПОНИМАЕТ НИКТО** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑ЧЕЛОВЕК ДИАСПОРЫ — КЛАССИЧЕСКИЙ СЛУЧАЙ *ДРУГОГО* А *ДРУГОЙ* ВСЕГДА ВЫЗЫВАЕТ НАПРЯЖЕННОСТЬ** *ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ* **❑ПОЛЕТЫ... СЦЕНАРИСТУ ПРОСТО СНИТСЯ, А РЕЖИССЕР ПОКАЗЫВАЕТ СОН ВСЕМ** *ДУНЯ СМИРНОВА* **❑ГДЕ ЖЕ ОРИГИНАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИДЕИ? МЫ ВЫПУСКАЕМ 90 ПРОЦЕНТОВ БРАКА. ЭТА ПРОДУКЦИЯ НЕЛИКВИДНА** *ВЛАДИМИР ДОСТАЛЬ* **❑БЕЗ ЛЕГЕНД, ИЛИ СТАРШЕ НА ЦЕЛУЮ ЖИЗНЬ ДОКУМЕНТАЛИСТ — ЭТО ЧЕЛОВЕК, ОДЕРЖИМЫЙ СТРАСТЬЮ ЗАДЕРЖАТЬ ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ** *ГЕРЦ ФРАНК* **❑ВГИК: ВРЕМЯ ЖЕЛАНИЙ «ОСТАВЛЯЮ ТЕБЯ НА КУРСЕ, — СКАЗАЛ РАЙЗМАН. — НО ЕСЛИ НЕ ПОКАЖЕШЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕМПЕРАМЕНТ, Я ТЕБЯ ВЫГОНЮ».** *ЮРИЙ СОЛОВЬЕВ* **❑ВОЛШЕБНАЯ И ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ ГЕРОИНЯ НЬЮ-ЙОРКА ЛИ СТРАСБЕРГ БЫЛ УБЕЖДЕН: МЭРИЛИН ПРЕДСТОИТ ДОЛГИЙ И БЛАГОДАРНЫЙ ПУТЬ НА СЦЕНЕ** *НОРМАН МЕЙЛЕР*

Рос. государственная библиотека искусству

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **Обучение закончено: забудьте**
Интервью с молодыми кинематографистами — выпускниками ВГИКа и ВКСР ведет Виктория Левитова

24 ВИКТОРИЯ ЛЕВИТОВА
Как вгикнется, так и аукнется
XXIII Международный фестиваль ВГИК

30 СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:
«Входящие в кинематограф сильно рискуют...»
Интервью ведет Жанна Васильева

34 ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА:
«С молодыми обращаются просто беспощадно»
Интервью ведет Жанна Васильева

37 СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ:
«Опору я ищу не в режиссере»
Интервью ведет Жанна Васильева
Проблемы молодых кинематографистов глазами профессионалов

РЕПЕРТУАР

45 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Думать о хорошем
«72 метра», режиссер Владимир Хотиненко

49 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Преступление и наказание
«Игры мотыльков», режиссер Андрей Прошкин

54 НИНА ЦЫРКУН
Короткие встречи
«Трудности перевода», режиссер София Коппола

57 СЕРГЕЙ АНАШКИН
Дольняя чаша
«Весна, лето, осень, зима... и снова весна», режиссер Ким Ки Дук

62 ДМИТРИЙ КОММ
Самурайским духом пахнет...
«Последний самурай», режиссер Эдвард Звик

65 МАРИНА ДРОЗДОВА
Дом потерянных душ
«Дом из песка и тумана», режиссер Вадим Перельман

КОММЕНТАРИИ

69 АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
В трех дюймах от Дюма

75
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Парадоксы диаспоры

79
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Уйти из джунглей

И М Е Н А

85
ДУНЯ СМИРНОВА:
«Меня заботит только один читатель — режиссер»
Интервью с известной сценаристкой и телеведущей

93
ВЛАДИМИР МАШКОВ:
«Я авантюрист в своей профессии»
Беседу ведет Ирма Каплан

Р А З Б О Р Ы

99
Код неизвестен
«Круглый стол» в рамках XXV ММКФ

О П Ы Т

111
ГЕРЦ ФРАНК
Смотреть и видеть
Беседу ведет и комментирует Александр Липков

126
ГЕРЦ ФРАНК
Опыт голого человека
«Флэшбэк» и другие фильмы режиссера. Лекция на семинаре в Вене

135
ДЖУД ЛОУ:
«Я хотел проголодаться по главным ролям»
Беседу ведет Софи Бенамон

П У Б Л И К А Ц И И

141
ЮРИЙ СОЛОВЬЕВ
Вгиковская тетрадь
Воспоминания о ВГИКе

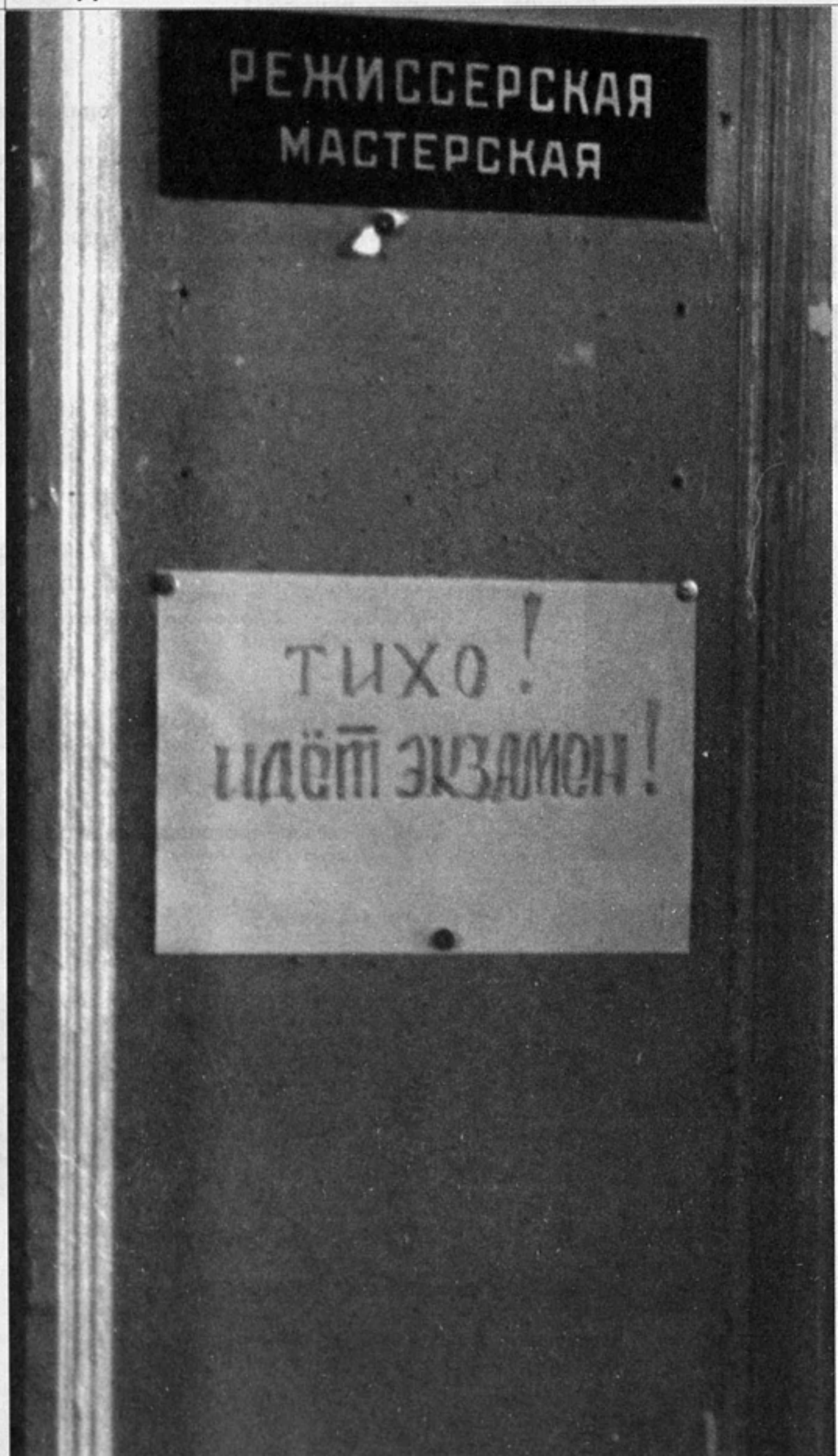
Ч Т Е Н И Е

151
НОРМАН МЕЙЛЕР
Мэрилин. Биография
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Обучение закончено: забудьте

2004-й мы открыли подведением итогов минувшего киносезона. Доминантой редакционного «круглого стола» стал анализ дебютов, поскольку именно успех двух-трех дебютных картин был признан всеми, кто причастен к кинопроцессу, определяющей характеристикой года. При этом участники дискуссии отметили, что появление отдельных звонких работ не обозначило приход нового поколения кинематографистов, с которыми можно было бы уверенно связывать надежды на мощное и неоспоримое преодоление кризиса российского кино. Разговор, который мы предлагаем сегодня читателю, как нам кажется, логично продолжает обсуждение этой чрезвычайно актуальной темы. На сей раз «Искусство кино» представляет действительно новичков, тех, кто после защиты диплома — во ВГИКе или на Высших курсах сценаристов и режиссеров — в эти дни впервые выходит на съемочную площадку снимать заветный «полный метр». Их короткометражные ленты — курсовые и дипломные — завоевали всевозможные призы и на наших внутренних, и на международных фестивалях студенческих и первых фильмов. Однако мы постарались посмотреть на проблему формирования кинопоколения и с другой стороны, глазами тех, кто учит будущих профессионалов, и тех, кто встречает их за порогом киношколы, кто дает (или не дает) им работу, помогает состояться выстраданным замыслам или привлекает к осуществлению проектов из продюсерского портфеля.

Одним словом, кроме статьи о последнем вгиковском фестивале, которая также знакомит с автором-дебютантом — студенткой сценарно-киноведческого факультета Викторией Левитовой (мастерская Л.Зайцевой, А.Трошина), — мы публикуем материалы, отсылающие к вечно актуальному жанру «разговор книгопродавца с поэтом». Опытного книгопродавца с начинающим поэтом.

Роман Артемьев, *актер*

Роман Артемьев в фильме «Прогулка», режиссер Юлия Колесник

— Есть ли какие-то темы, которые для вас, актера, предпочтительны?

— Вечные темы: любовь, дружба. Мне хочется играть сильные чувства, позитивные отношения. То, что не несет в себе негативных эмоций, не вызывает агрессивной реакции в зале. Я хочу участвовать в фильмах человечных, таких, например, как работы Шукшина, Климова.

— Есть ли образы в мировом кинематографе, которые вам хотелось бы повторить? Или актеры, чье творчество служит для вас ориентиром?

— Идеала у меня нет, хотя мне нравятся многие актеры, и наши, и зарубежные. Сейчас у нас существует серьезная проблема: в российском кино нет героя. Все герои — какая-то однотипная масса и ты уже путаешься, кто он и откуда? Особенно когда смотришь сериалы, там не то что второстепенные — главные персонажи неразличимы. Говоря о современных актерах, хочу назвать Меньшикова, это личность. Вот еще Гэри Олдмен вспомнился — из зарубежных.

— Давайте поговорим о зрителе. Для какой аудитории хотели бы работать вы?

— Строгих границ нет. Бывает, что фильм нравится и старикам, и молодежи. Недавно пересматривал «Любовь и голуби» — вот как раз такой случай. Сейчас в основном в кинотеатры ходят молодые, потому что фильмы делают для них. Это, я считаю, неправильно.

— Во ВГИКе, где вы учились, студенты-режиссеры не горят желанием работать со студентами-актерами. У вас богатый опыт работы с дебютантами. Когда вчерашние режиссеры-дипломники приходят в большое кино, ситуация как-то меняется?

— Я закончил институт совсем недавно и продолжаю сотрудничать с теми, у кого снимался в студенческие годы. Это хорошо, потому что мы знаем возможности друг друга. Я говорю про Юлю Колесник, Александра Ломакина, Славу Росса. Планов много, но что будет, загадывать не хочу.

— Ощущаете ли вы на себе влияние школы, мастера? Что особенно цените в этом влиянии? От чего, напротив, хотите категорически избавиться?

— Нет, избавляться я ни от чего не хотел бы. Нас многому научили. В плане профессии я обязан не только мастеру, Алексею Владимировичу Баталову. Знаете, в мастерской часто направление задает педагог-подмастерье. У меня был замечательный педагог — Владимир Петрович Поглазов. Я сейчас работаю в его театре. Как и мастер, он дал мне всё — школу, уровень мастерства, начиная с азов, с фундамента. И еще: если бы не было в институте мастерской Хотиненко — Фенченко, не было бы, наверное, ни фильма Юлии Колесник «Прогулка», где я снялся (хотя Юля училась в другой мастерской), ни моих дальнейших работ. Это очень активная мастерская, она как-то многих вгиковцев втягивает в орбиту кино.

— А что вам ближе — традиции или эксперимент?

— В кино все зависит от материала, от которого уже можно рулить. Но экспериментаторство хорошо тем, что оно иногда открывает в тебе «второе дно», обнаруживает в твоей актерской индивидуальности то, о существовании чего ты, может быть, вообще не подозревал. Надеюсь, что пока мое «второе дно» не открыто и я его открою в дальнейшем. Нужно испытывать свои силы в разном. А традиции... К ним я тоже хорошо отношусь.

— Звали ли вас в сериалы?

— Да, звали и продолжают звать. Уровень сериалов за прошедшие четыре года значительно вырос. Растет конкуренция, без нее сейчас — никуда. В сери-

алах я снимаюсь, но у режиссеров, которых знаю и уважаю: у Владимира Хотиненко, у Андрея Эшпая. Работая с ними, я могу быть абсолютно уверен в качестве. А вообще-то, к сериалам я отношусь не так серьезно, как к большому кино, потому что, мне кажется, в сегодняшних сериалах личность актера просто стирается, нивелируется. Для зрителя кадр, эпизод, лицо актера — в одном ряду с рекламой, с новостями на другом канале, с клипом, со спортивным репортажем. Прославился артист в каком-то успешном сериале — и начинают эксплуатировать его в одном и том же актерском амплуа. Правда, многое зависит от дальнейшего поведения самого актера. Я бы не хотел мелькать на каждом канале, чтобы зрителю оставалось только переключать кнопки, не различая, что он смотрит. Я не считаю себя гениальным, чтобы, работая в нескольких сериалах, везде быть разным. Каждый человек индивидуален. И для актера, прежде всего, очень важно свою индивидуальность сохранить.

— Быть может, именно сериалы предлагают тот тип героя, который народ может полюбить?

— Это потому, что сейчас нет большого кино в достаточном количестве. Пока нет кино, нет и героя. Хотя и в сериалах герои появляются. В той же «Бригаде», например, как бы лично я к ним ни относился. Правда, в «Бригаде», мне кажется, эти герои сливаются в некий общий образ, а вот в «Бумере» я могу выделить индивидуальности.

— А что касается стиля? Что, по-вашему, влияет на молодое отечественное кино?

— Если судить по фильму А.Звягинцева, то влияет Европа. Я никак, хоть убейте, не мог ассоциировать то, что происходит в «Возвращении», с нашей действительностью. Это стилизация под европейское кино. Я за кино российское — за исконно российский продукт. С нашими темами, нашей средой, нашими героями. У нас большая страна, у нас может быть успешный прокат, у нас огромная зрительская аудитория. Можно начать зарабатывать на этом деньги, осуществляя хорошие проекты. К примеру, «Бумер» уже окупился в прокате. И его смотрели не только молодые.

Лариса Бочарова, *режиссер, сценарист*

«Завтра день рождения», автор сценария и режиссер Лариса Бочарова

— Что для вас важнее: рассказать зрителю историю или выразить себя как автора?

— Может, это «криминальное», неприличное в киномире признание: зритель для меня важнее всего. Кто такой зритель? Я, вы, моя мама... Я думаю, что кино — это контакт. И задача автора — так самовыразиться, чтобы люди, сидящие в зале, поняли, зачем он собрал их здесь, почему отбирает у них драгоценные часы их жизни. А вот то, что это сказал именно он, и есть самовыражение этого конкретного художника.

— У вас есть темы, которые вас особенно интересуют?

— Их так много, что глаза разбегаются. У меня мечта: составить список тем, которые, мне кажется, просто взывают к воплощению, найти единомышленников и — вперед. К тому же есть множество книг, которые очень хочется увидеть экранизированными. Что касается меня, я опять скажу банальную вещь: мне интересен человек и то, что может открыться в нем неожиданно для него самого.

— Есть ли стремление обратиться к нашей современной реальности у вас, у коллег-сверстников?

— Про свое поколение ничего пока не могу сказать, потому что сейчас оно только пытается пробиться, утвердить свое место в киномире. Прошлый год показал, что поколение действительно существует — прежде всего, благодаря четырем картинам: «Возвращение», «Коктебель», «Бумер» и «Даже не думай!». Абсолютно разные по направлению фильмы, но каждый из режиссеров сказал о том, что он действительно знает, и сказал абсолютно честно, причем не подражая мастерам, у которых они учились. Я надеюсь, что успех поколения изменит отношение общества, государства к молодым кинематографистам и талантливые люди не будут растворяться в безвестности, как прежде. Потому что пока ждешь деньги, выясняется, что ты уже не такой молодой. Да и профессией уже не владеешь.

— Ощущаете ли вы влияние школы, мастера? У вас в этом плане опыт особенно интересный, вы ведь закончили сценарную мастерскую?

— Про влияние мастера я, при всем уважении к Александру Эммануиловичу Бородянскому, что-то конкретное сказать не могу. В мастерской у нас было интересно, совсем не скучно. И Бородянский, и второй наш педагог Светлана Алексеевна Михальченко — люди очень живые, разные, мы с любопытством за ними наблюдали. В нашей группе учились вполне взрослые люди, пришедшие со своим багажом, и должно было хватить ума, чтобы от каждого что-то взять, чему-то научиться. Могу сказать, что мои учителя — авторы всех тех фильмов, которые я еще до ВГИКа видела, и в гораздо большем количестве, чем нам показывали в институте. Фундамент заложил не ВГИК, он скорее избавил от хаоса, который царил в моей голове, систематизировал знания. ВГИК для меня — серьезная школа, я его уважаю.

— Что привнес в режиссуру ваш сценарный опыт?

— Я считаю, что есть одна профессия — кинематографист. Нельзя писать сценарий, не представляя себе, как кто-то будет его реализовывать, как актер произнесет слова, как должен снимать оператор... что на все нужно найти деньги. Кино — это не поэзия. Кинодраматургия — великая вещь, на которую многие студенты режиссерского факультета плюют, потому что они слишком озабочены самовыражением, копанием в себе. В то время как сценарий — это как раз систематизация твоих собственных чувств, путь к пониманию себя; написать сценарий – значит, привести свое мироощущение, свои эмоции в соответствие с эмоциями и взглядами окружающих — тех, кто потом вынужден будет созерцать твое, так сказать, самовыражение. Вгиковское образование — это одна система. В американских киношколах существует другая: поступаешь и слушаешь равное количество курсов — режиссерских, сценарных, операторских. А потом выбираешь, что тебе ближе. Это совершенно верный подход. У нас сегодня можно услышать: киновед сделал фильм, актер занялся постановкой. Почему люди решают сами снимать кино? Потому что, грубо говоря, любой мясник сейчас может сказать: «И я так могу». Такое у нас сегодня кино, что любой человек может взять камеру и снять не хуже, чем те «профессионалы», которые гонят на экран все это невыносимое безобразие. С другой стороны, я знаю стольких сценаристов, у которых лежат замечательные сценарии, а они не могут найти режиссера. Режиссеры же при этом жалуются, что нет сценариев.

— Непростая тема — отсутствие взаимодействия между представителями профессий. Во ВГИКе она не раз поднималась.

— Раньше связь была крепкой. Сегодня результаты ее отсутствия мы видим на экране. Во ВГИКе будущие режиссеры даже не заходят на этаж к сценаристам. Что касается совместной работы актеров и режиссеров, то тут часто возникают трудности из-за конфликтов между профессорами — руководителями мастерских. Раньше существовала очень хорошая практика, когда мастер мог привести наших замечательных актеров-мэтров и они снимались в студенческих короткометражках, — это была для начинающих режиссеров настоящая профессиональная школа.

— Возврат к какому стилю, направлению может быть актуален для нашего сегодняшнего кино? Что оказывает на него сильное влияние?

— Сегодня кино ориентируется на то, что можно продать. Или, бывает, выращивают какого-то «фестивального» режиссера. Но таких продюсеры боятся.

Все-таки главный расчет сейчас — на коммерческое кино. А в общем-то, в кино разброд, потому что очень много продюсерских компаний, и у каждой своя политика, но всех объединяет одно желание — сделать какой-нибудь блокбастер. Существует голливудский подход: запускают какой-нибудь коммерческий фильм, чтобы за счет сборов с него «кормить» более приличные картины. Но здесь есть опасность потерять талантливых людей. Приходит дебютант с интересным сценарием, а продюсеры ему говорят: «Знаешь, никому проблемы твоего чудака не нужны. Ты мне напиши про сильного мужика, про крутого...» Человек походит-походит, поймет, что то, что его волнует, никого не интересует, сдастся и начнет писать то, что ему предлагают. Четыре хороших молодых фильма в прошлом году — это замечательно, но не факт, что сколотится группа молодых кинематографистов, потому что на самом деле особого сплочения среди них, к сожалению, нет. Ситуация не очень творческая, не очень здоровая.

— Как вы относитесь к сериалам? Могут ли они вернуть в кино героя?

— В сериале стирается все. Он сродни рынку, базару. Никого не интересует качество — на него ведь нужно время. Сериальное производство, правда, отчасти полезно для дебютанта: оно заставляет его испытать себя в невыносимых условиях и выдать хоть какое-то качество. А насчет героя... Вот недавно прошел сериал «Таксистка». Я принимала участие в его создании на начальной стадии. Для режиссера Оли Музалёвой это первая работа. Можно по-разному оценивать художественный уровень «Таксистки», но одно несомненно — героиня здесь есть. Такие героини были в советском кино, но для кино нового это своего рода открытие характера. Сейчас чаще всего сценаристу приходится придумывать персонаж не для того, чтобы раскрыть характер человека, он сочиняет ситуации, его дело развлечь любой ценой, удержать у телевизора чем угодно — стрельбой, кровью. У нас очень много хороших сценаристов, они ждали своего часа лет семь-восемь, и только теперь им могут предложить реализовать их авторские проекты. Положение ненормальное. Но все-таки что-то начинает меняться. Сейчас продюсерские студии стали интересоваться молодыми, они собирают списки начинающих, неизвестных кинематографистов, звонят им, смотрят студенческие работы, поэтому, может быть, что-то и произойдет.

— В своем новом проекте вы собираетесь разрабатывать мотивы, затронутые в вашем короткометражном дебюте «Завтра день рождения»?

— Сценарий фильма, который я сейчас надеюсь снять, написан на втором-третьем курсе, а «Завтра день рождения» сделан на пятом. Это была как бы короткая заявка на то, что мне хотелось бы снять, эскиз, что ли. В моем новом фильме будет перекличка с той короткометражкой. Вообще, мой лирический герой будет присутствовать во всех моих фильмах, и, наверное, он станет узнаваемым, привычным. Что это за герой? Характер у него не совсем обычный, с особенностями. Ведь даже нормальный вроде бы человек все равно обладает какой-то лишь ему присущей «ненормальностью», отступлением от срединной нормы. Именно это в нем и интересно, эту его особенность и любят те, кто ее замечает. Я бы хотела, чтобы зрители, посмотрев на моего героя, полюбили его.

— С кем вам проще работать — с государством или с независимыми продюсерами?

— С государством я дела не имела. На «Завтра день рождения» от государства, в данном случае от ВГИКа, мы взяли только пленку, во все остальное вложили наши собственные деньги.

— А продюсер навязывает вам, сценаристу, свои решения?

— В этом плане у меня тоже опыт небольшой. Сейчас я имею дело с продюсерами, которые сами снимали кино, с ними работать очень хорошо. На «Таксистке» продюсеры, нет, не навязывали свое мнение, но давали рекомендации. Все зависит от личности. Нормальная ситуация — когда продюсер является соавтором, он сводит людей. Ненормальная — когда он утверждает: героиня должна иметь красивые волосы и большую грудь. Ты ему объясняешь, что она такой быть не может, что это кино про твою соседку, обычную женщину. А продюсер тебя уверяет, что соседка не интересует зрителя, который нажимает на кнопки и уходит на другой канал. Может, отсюда — вся эта сериальная безли-

кость. Ответственность продюсера за коллективную халтуру, наводнившую телеэкраны, огромна.

Валентин Емельянов, *сценарист*

«Каменская», один из авторов сценария — Валентин Емельянов

— Начнем с сериалов. Сейчас принято говорить о них несколько пренебрежительно, однако же почти все их смотрят. Есть ли некая сериальная специфика, которая может пригодиться сценаристу?

— Специфика есть, потому что, как мне кажется, сериал — прежде всего производство. Для творчества не остается практически ничего, основной критерий — время, в течение которого ты должен написать сценарный текст довольно большого объема, так что приходится работать на автопилоте. А относиться к сериалам пренебрежительно неверно. Дело в том, что у нас телесериалы — это и есть коммерческий кинематограф. Потому что кинематограф как был авторским в Советском Союзе, так им и остался сегодня. Именно в сериалах формируется очень четкая схема производства, когда продюсер становится ключевой фигурой. В большом кино ключевая фигура все-таки режиссер, и он очень многое замыкает на себе. По опыту работы над сериалами я вижу, что и сценарист, и режиссер — люди одинаково зависимые. Мы нанимаемся на работу и вынуждены иметь дело с тем материалом, который нам предлагает продюсер. И очень часто я, сценарист, даже не общаюсь с режиссером, не обсуждаю с ним творческие задачи.

— Не мешает ли эта разобщенность сценариста и режиссера реализации сценарной идеи?

— Идею формулирует продюсер. Уже сложилась достаточно четкая система: продюсеры (как правило, это люди, которые привязаны к тому или иному телеканалу) на основании рейтингов очень хорошо понимают потребности зрителя. Они выступают в роли заказчика, формируют идею, под которую нанимают и сценариста, и режиссера —людей, легко заменяемых. Сейчас возникла ситуация, когда катастрофически сократился подготовительный период. Это не большое кино: сериальное производство сродни выращиванию сельхозкультуры — если не успеваем запуститься весной, чтобы попасть в лето, то фактически год пропал. Вот и получается, что сценарий пишется параллельно с подбором актеров, выбором натуры и т.п. Часто режиссер впервые буквально накануне съемок получает готовый сценарий с диалогами.

— Не в этой ли системе работы причина того, что в сериалах нет героя? Точнее говоря, в каждом по отдельности он-то есть, а в общей эфирной массе однотипный и безликий. Может ли сценарист самостоятельно придумать героя, выписать характер, отвечающий его, автора, творческим интересам?

— Это абсолютно невозможно. Мы работаем под канал, а канал охватывает огромную аудиторию, а каналов очень мало, а публика по всей стране неискушенная, а... герой не должен вызывать раздражение у среднего россиянина. Сериал должен быть именно что сериальной конвейерной продукцией. Вот так формируется заказ. Но причины халтуры в другом — в сроках исполнения заказа. Кроме того, главное в сериальном бизнесе – деньги. Не качество и не профессия, а именно деньги — единственный приоритет. Человек очень быстро развращается. И начинающий кинематографист, еще не успевший приобрести опыт работы, уже имеет возможность выбирать. Более того, он может одновременно вести несколько проектов, а значит, полностью не отдаваться ни одному замыслу.

— Какой тип финансирования — государственный или продюсерский — кажется вам перспективным? Под чьим началом вам комфортнее работать?

— Если говорить о сериалах на двух основных российских телеканалах, то здесь такого четкого разделения на государственное и продюсерское производство нет. Есть государственные деньги и государственные люди: Тодоровский, Эрнст... Другое дело, что сериалы не совсем отвечают тем задачам, которые должен решать главный национальный телеканал. Сейчас продюсеру, который захочет встроиться в сетку, сложно это сделать, есть проблема эфира. Человек со стороны, сделавший хороший сериал за свои деньги и по своей идее, просто рискует не попасть к зрителю. Планирование, пусть не пятилетнее, а, скажем, годичное, сейчас сохраняется. Я, например, делаю проект к шестидесятилетию Победы — к 2005 году. Я не могу позволить себе прийти с каким-то своим замыслом: скорее всего, он просто не дойдет до зрителя.

В большом кино у профессионалов другие проблемы. Многие на вопрос, почему они не снимают, отвечают, что это невыгодно. Я сценарист, я могу писать и в стол, а режиссер не может себе такого позволить. Поэтому все режиссеры, которые мало-мальски задействованы в профессии, зарабатывают на сериалах больше. И не думают о самовыражении.

— А насколько остро для вас стоит вопрос самореализации? Те самые темы, которые лежат в столе...

— Лично для себя я ставлю такую задачу: стремиться к нелинейным сюжетам. Линейный сюжет себя исчерпал. Нелинейный же — а это другая реальность, сон и т.п. — то, с чем Запад активно работает на любом уровне, на сериальном ли, на уровне детских программ и прочего. И нам тоже следует приучать зрителя к тому, что кроме нашей буквальной, бытовой реальности существует еще и другое пространство. А в плане драматургии это непаханое поле. К сожалению, я вхожу в противоречие с предпочтениями среднего зрителя. Более того. Мы все-таки плетемся в хвосте по отношению к литературе. Очень интересная ситуация сложилась на этих сопредельных рынках: на рынке литературы и ее экранизации. Фактически все авторы-писатели уже выкуплены. Сериальный вал, я думаю, через годик покроет всю современную неэкранизированную литературу. Будет чудовищный дефицит. Он уже сейчас наблюдается. Когда мне дали одну книгу на предмет экранизации — лучшее из того, что, как выразились продюсеры, они могут предложить, — я подумал, что это издевательство, потому что книга была чудовищно плоха, несмотря на приличные тиражи. Вы спрашиваете: кто формулирует идею? Дело в том, что на основе подобных книг ни один, даже самый талантливый, сценарист просто не сможет родить никаких идей!

— Насколько в такой сложной ситуации вгиковская школа мастерства помогает вам работать?

— Мое пристрастие к нелинейному сюжету идет, конечно, от Юрия Арабова, который, прежде всего, учил нас мыслить. Тот фундамент, который был заложен им в процессе обучения, оказал мне неоценимую помощь. Даже не в самой работе, а в том, без чего она сама невозможна. То есть я знаю, что мне читать и что мне смотреть, и к этому я был приучен в мастерской Арабова. Если удастся убедить продюсера в том, что наряду с нашей действительностью существует другая, невидимая, но живая, то кино и окажется тем видом искусства, который, в отличие от литературы, позволит ее увидеть.

— Есть ли, по-вашему, какое-то общее направление, в рамках которого движется сегодня молодежь, дебютанты?

— Путь от вгиковских работ к полному метру очень тяжелый. Тут опять все упирается в деньги, ведь люди, которые их дают, принадлежат к совсем другому поколению, нежели выпускники ВГИКа. Они делают заказ, они обслуживают свои вкусы и свои интересы. И поэтому молодой человек снова должен искать наставников или учителей. С окончанием института обучение не заканчивается. Когда начинаешь понимать, как думают люди старшие, люди разных поколений, вот тогда можно говорить о том, что ты состоялся и можешь дебютировать. А перспективы и тенденции... Звягинцев — это ведь очень взрослый человек. И Буслов. С моей точки зрения, за последний год было три успешных фильма: «Возвращение», «Бумер» и «Даже не думай!». Их авторы — уже не юно-

ши, они хорошо понимают, что они делают. Вообще-то, в кино ощущается большой дефицит молодежи. Несмотря на то что ВГИК выпускает кинематографистов каждый год, они все сразу куда-то исчезают, и продюсеры недоумевают: где сценаристы, где режиссеры? Мы были первым выпуском Арабова. Юрий Николаевич говорил нам, что выходят из группы в профессиональное кино один-два человека. В нашем случае это подтвердилось. А в следующем выпуске уже побольше — человека три-четыре, может, пять сегодня активно работают. Я думаю, что в кино это хороший результат. Нет сейчас дефицита денег, нет особых запретов. Есть кризис профессионалов. Под профессионализмом я понимаю умение трудиться и определенное терпение: часто приходится переписывать по многу раз, переделывать и уметь воспринимать другую точку зрения. Есть очень короткий промежуток для споров -- самый начальный этап. Далее споры только вредят работе.

— Кто ваш зритель, на кого вы хотели бы распространить свои пока не воплощенные идеи?

— В нашем кино кризис мужчины-героя. Я свою задачу вижу в том, чтобы дать молодым людям некоторые ответы на вопросы, как им вести себя в жизни. В одной своей заявке я написал, что ныне мужчина без бутылки или пистолета не в состоянии решить ни одной проблемы. Мужчина в психологическом смысле сейчас чрезвычайно угнетен. Отчасти это проблема конфликта, того, на чем делать историю. У нас нет противника. У нас нет внешнего врага. Мы проиграли практически все. Почему так много фильмов о Чечне? Автору кажется, что раз он берет горячую точку, значит, уже интересно. Если убивают, значит, уже интересно. Но интересно-то не это. Основная проблема мужчины — разобраться в отношениях с женщиной, с детьми, со своими приятелями, которые обманывают. Вот где нужно искать историю. Абсолютный конфликт — конфликт с другим, с чужим, с непонятным, с тем же инопланетянином, например. Но человек на улице — он ведь тоже другой. А если брать глобально, задача сценариста — это битва с рекламными паузами, чудовищным, тотальным засилием глянца и шелухи на экране.

Юлия Колесник, *режиссер*

«Прогулка», режиссер Юлия Колесник

— Ощущаете ли вы на себе влияние школы, мастера?

— Да, потому что невозможно не испытывать влияние мастера, с которым ты провел много дней в беседах, обсуждая вещи, которые тебя волнуют. Тем более что я очень люблю фильмы Марлена Мартыновича Хуциева, у которого я училась. Но и нет — потому что в кинематографе есть и другие режиссеры, чье влияние я косвенно чувствую, и оно может противоречить тому, что идет от учителя.

Хуциевское влияние проявляется в вопросах общечеловеческих. А в профессии — в отношении к тому, каким должно быть кино. Позитивное мироощущение, которое есть в фильмах Хуциева, нам, ученикам, передавалось. Хотя Хуциев никогда ничего не навязывал — ни своего стиля, ни своих решений. Наоборот, из каждого он хотел вытянуть индивидуальное авторское видение.

— Какие темы вам близки? С чем вы хотели бы прийти к зрителю?

— Мне очень интересны взаимоотношения между людьми: постепенный и непростой поиск пути друг к другу, к близости, к пониманию — когда что-то не получается. Эта — личная — сторона жизни привлекает меня еще и своей ки-

нематографичностью: в принципе, психологическая история может быть не менее кинематографична и выразительна, чем экшн. Так что мой тематический круг — чеховский. Все, что окружает героя — среда, в которой он существует, люди, с которыми он встречается, какие-то незначительные события, которые с ним происходят, — в конечном счете помогает нам узнать его внутренний мир. Через какие-то вещи, которые он даже не проговаривает, а именно делает, ощущает.

— С точки зрения стиля что вас привлекает — максимальное приближение к реальности или подчеркнутое присутствие автора?

— Я хочу работать с реальностью. Но задача художника, на мой взгляд, не в том, чтобы документально воспроизводить реальность, тащить ее на экран в сыром виде. Ведь и это, кстати сказать, есть стилизация. Моя, в некотором роде документальная, манера съемки, опирающаяся на конкретность среды и персонажей, все равно не свободна от стилизации: реальность в моем фильме обработана, она никогда не будет неряшлива. Я считаю, что «Догма», многое дав кинематографу, многого его лишает, настаивая на абсолютном отрицании эстетической составляющей. Для меня стиль очень важен. Проблема, которая существует в нашем современном российском кинематографе, мне кажется, связана больше не со стилем, а с тем, что герои неубедительны. В то, как они себя ведут, что говорят и делают, сложно поверить. Все происходящее на экране воспринимается откровенной игрой. А в кино, я думаю, очень важно, чтобы зритель забывал о том, что он смотрит фильм, и погружался в мир, выстроенный авторами. Этот мир может быть фантастическим (я, например, очень хочу снять две картины на материале фантастики), но при этом он должен оставаться правдивым. Я не люблю все эти «Звездные войны», мне ближе «Кин-дза-дза», где нереальный мир абсолютно реален: ты в него веришь.

— Какое направление в истории кинематографа вам особенно близко?

— Я очень люблю раннего Феллини. Скажем, «Дорога» — это ведь уже не совсем неореализм. Там есть некая гипертрофированность. И фильмы «новой волны» я тоже люблю, особенно Трюффо. А из более современных режиссеров мне очень близко то, что делает Терри Гиллиам — его фантастика очень правдива. С другой стороны, я восхищаюсь Робертом Олтменом, его гениальной способностью раскрыть психологию отношений огромного числа самых разных персонажей через филигранную нюансировку. Высшей режиссерский пилотаж.

— Вы отказываетесь от работы на сериалах и ждете возможности снимать большое кино?

— Нет, сейчас я делаю небольшой двухсерийный телефильм — правда, если получится, он будет существовать и в киноформате. Я считаю, что режиссеру очень важно (особенно вначале) быть в работе. Но, конечно, сериал надо вытаскивать на уровень, отвечающий требованиям большого кино.

— А проблема сценария для вас существует? Сценаристов сейчас сманивают на сериальные проекты, в большом кино остаются немногие, а вы, я знаю, готовитесь запуститься после телевизионной работы с полнометражным фильмом.

— Мне повезло, потому что для полного метра я нашла готовый сценарий. Это был вгиковский диплом. Надеюсь, что во второй половине года мне удастся его реализовать. Но хороших сценариев, действительно, очень мало. Большинство сценаристов, которых я знаю, работают на сериалах, но это не значит, что они — точно так же, как режиссер, если ему предложат кинопроект, — все не бросят.

— Кто ваш зритель? И на кого, как вы думаете, ориентируется современное кино?

— Ориентируется, скорее всего, на социально активную часть населения, у которой есть деньги, чтобы ходить в кино. Я думаю, что это люди где-то до сорока лет. Это хорошая аудитория, вполне благодатная. Тем более что существуют проблемы, которые их волнуют и о которых с ними никто с экрана не говорит, потому что в прокате идут в основном западные фильмы, являющиеся, безусловно, хорошим развлечением, но социальной функции здесь, у нас, не выполняющие.

— Выходит, кинопрокат приучает к инфантильности и киноаудитория скоро просто разучится воспринимать сильное, социально и психологически содержательное кино. Возможно, подавление фильма сериалом идет от публики: она хочет простого и чаще всего пустого зрелища?

— Я думаю, нет: люди едят то, что им предлагают. С книгами происходит то же самое. Низкопробные детективы, вся эта куча трэша вытесняет с прилавков литературу — так предложение сформировало спрос. То же самое — сериалы. Я не уверена, что все смотрят сериалы именно потому, что они очень хотят их смотреть. Есть некоторые сериалы, про которые вообще нельзя понять, кто их может смотреть. Думаю, что рейтинги формируются просто за счет того, что у человека включен телевизор. Нужно совершенствовать прокат, ведь на видеокассетах наши фильмы смотрят. Здесь проблема проката и еще проблема преодоления инерции: совсем недавно фильмов было мало и они были ужасны, вот народ и перестал смотреть наше кино. К тому же появилась возможность смотреть то, что привозят с Запада, из Голливуда. Но серьезные режиссеры, например фон Триер, продолжают делать свое дело — внаглую снимают авторское кино, которое кто-то же смотрит.

— В своем дебюте вы продолжаете темы, намеченные еще во ВГИКе?

— Нет, сейчас мне интересно попробовать себя на новом материале. Это жанровое кино, двухсерийный триллер с очень сильной романтической линией, которую надо прорисовать на фоне беготни, стрельбы, погонь. Но там я тоже рассказываю о живых людях. У моих героев довольно сложные биографии, парень и девушка из разных миров, среда, воспитание — все у них непохоже. В сценарии есть история развития их взаимоотношений, и это для меня самое интересное.

— Как вы думаете, будущее кино за государственным или за продюсерским финансированием? Есть ли различие в том, кто дает деньги, вносит ли это какие-то коррективы в общий замысел?

— Кино должно стать окупаемым, потому что государство не может вечно его финансировать. И это, я считаю, хорошая перспектива для тех, кто делает фильмы. Наверное, мы будем двигаться в сторону продюсерского кинематографа, хотя здесь все очень индивидуально и конкретно. Фильм, я уверена, должен оставаться режиссерским творением, диктат со стороны продюсера непродуктивное дело, он не идет на пользу даже самому коммерческому проекту. Но я прекрасно понимаю, что тут все зависит от степени доверия к режиссеру: чем более опытен режиссер, чем больше у него за спиной признанных работ, тем больше свободы у него будет, независимо от того, кто дает деньги — продюсер или государство.

Анна Меликян, *режиссер*

«Марс», режиссер Анна Меликян

— Вы дебютируете в кино — с какими темами вы пришли к зрителю?

— Да никогда так не бывает, чтобы я села и призадумалась: а на какую тему мне хотелось бы поговорить? Или, еще того хуже: какая тема сегодня актуальнее — свобода сексуальных меньшинств или политическая нестабильность? Все происходит иначе, в какой-то момент меня начинают заполнять какие-то картинки, образы, звуки, мысли, музыка, обрывки речи, чьи-то реплики — куча мелких фрагментов, которые потом совершенно мистическим образом собираются в сценарий. А уж в том, как это собирается в сценарий, дей-

ствительно, явно присутствует мистика. Как человек, который сам пишет себе все сценарии, могу это точно сказать.

— Кстати. Многие сейчас жалуются, что нарушены связи между режиссерами и сценаристами. А что побуждает вас, режиссера, самой писать сценарии? Сложно найти автора-единомышленника, которого интересует то же, что и вас, или чужие тексты вас не устраивают?

— Действительно, со сценаристами нет никакого контакта. Я-то уверена, что по Москве ходят толпы талантливых кинодраматургов, которые просто не знают, кому показать свои работы. Точно так же мы, режиссеры, бродим в поисках сценария. Нет этой связи, которую изначально призван наладить ВГИК. Режиссеры учатся в институте на втором этаже, а сценаристы — на третьем. И границу редко кто переходит. Так что пишем мы сами часто от безысходности. Сценарии, которые захотелось бы снимать, мне пока не попадались.

— Что для вас важнее — рассказать конкретную историю или выразить свою авторскую позицию, индивидуальность?

— Сейчас я снимаю фильм, и, конечно, там есть история, сюжет, попытка следовать канонам драматургии, но не это самое главное. Важно то, что помимо фабулы. Я вообще считаю, что любое кино — авторское. Но авторское не в том смысле, что оно заумное и мало кому понятное, а в том, что за каждым фильмом стоит его автор, конкретный живой человек, и внимательный зритель сквозь экран всегда его увидит.

— Какое влияние оказал на вас мастер? Расскажите о специфике вгиковской мастерской, в которой вы учились.

— Личность мастера очень важна. Именно поэтому студенческая группа называется не классом, а именно мастерской. Человек собирает людей, интересных, прежде всего, ему самому. В моем случае было большим везением, что я попала к Сергею Александровичу Соловьеву. Мастерская получилась совершенно уникальная. Все были настолько разные, что казалось, будто люди пришли из разных миров. Разные культуры, религии, социальные слои. И в этом был очень правильный ход Соловьева: бросить нас, абсолютно непохожих, в один котел. Принцип мастерской в том, что главную роль играет даже не мастер, а сами студенты. Мы учились больше друг у друга, мы все играли друг у друга в отрывках, в курсовых работах, мы все наблюдали творческое развитие каждого и, безусловно, оказывали друг на друга влияние. И в результате такого невероятного смешения получались удивительные работы, которые никогда бы не появились при иных условиях. И уж в этом заслуга именно мастера, что я поняла только на третьем курсе. Личность мастера проявляется, конечно же, еще на уровне отбора, а уже потом и на всем профессиональном обучении. Знакомство с учителем во ВГИКе начинается с того, что в первые же дни он показывает свои любимые фильмы, которые, безусловно, формируют будущих профессионалов. Нам Соловьев показал собственные картины только на четвертом курсе, да и то после того, как мы очень сильно стали просить его об этом.

— Что вам ближе — художественная стилизация или тщательное отражение реальности?

— Для меня форма отдельно от содержания не существует. Я сняла во ВГИКе четыре короткометражки, и все они абсолютно разные. Если бы не титры, никто бы не сказал, что эти фильмы сняты одним режиссером, настолько в них разные темы и разные способы подачи. Просто человек ведь меняется... А в молодости меняешься особенно сильно. То, что тебя волновало вчера, сегодня уже не заслуживает быть запечатленным на пленку. Когда Ларс фон Триер, сняв «Европу» — фотографически точную, красивую картину, — вдруг все бросает, берет трясущуюся камеру и делает «Рассекая волны», я понимаю, что как художник он к тому сознательно пришел. Я представляю себе его путь. А когда во ВГИКе студент, приступая к съемкам своей первой учебной работы, начинает трясти камеру только потому, что так модно, но даже сам себе не может объяснить, зачем он это делает, — все просто глупость, а никакой не поиск адекватной формы.

Вообще, если говорить о моих любимых режиссерах, мне нравятся те, кто умеет создавать свой мир — не просто отображать действительность (что тоже

сложно), а выдумывать мир новый и выдумывать его настолько убедительно, что зритель начинает верить в то, что этот новый мир реален. Это мало кому удается, но мне хочется хотя бы попытаться.

— Мотивы, намеченные в четырех короткометражках, вы развиваете в своем дебюте? Или решили начать все заново?

— Я хочу рассказать о том, что мне близко. Поэтому и полнометражный фильм, разумеется, продолжит ту же, прежнюю историю. По форме он может быть совершенно иным, но для меня он будет как продолжение моего режиссерского монолога, заявленного в предыдущих картинах. Так и должно быть. Режиссура обнажает. Жестоко и странно. Люди, занимающиеся этой профессией, как правило, очень замкнутые, скрытные, необщительные, но при этом, снимая кино, они всегда обнажаются перед посторонними. Иногда это происходит помимо авторской воли, и только тогда начинаешь понимать, что открыл свой внутренний мир, впустил в него всех желающих, когда смотришь на экран. Когда впервые видишь свою готовую картину. Такова особенность профессии.

— Звали ли вас на сериалы?

— Звали, но каким-то чудом судьба милостиво уводила меня от подобных соблазнов. Причины, которые могли бы заставить меня снимать сериалы, — возможность иметь работу и зарабатывать деньги. Собственно, именно это и толкает в сериальное производство многих режиссеров. Пока смогу, я до последнего постараюсь держаться подальше от сериалов. Я работала на телевидении, и у меня есть возможность вернуться. Но если выбирать между документальным телевизионным кино и сериалом, я бы выбрала документалистику.

Обычно продюсер заманивает молодых режиссеров на сериал, убеждая, что они смогут приобрести огромный опыт, который пригодится им в большом кино. А я вообще не знаю, что такое опыт в кино. Особенно, если речь идет о сериалах. По мне, так либо ты можешь что-то делать, либо не можешь. Вот и всё.

— За каким финансированием вы видите будущее — за государственным или продюсерским? С кем вам проще работать?

— Картину, которую я снимаю, финансируют и государство, и частная продюсерская компания. Идеальный вариант — совмещение. Правда, я, в основном, общаюсь с продюсером. При этом в творчестве меня никто ни в чем не ограничивает. Я абсолютно свободна и могу делать все, что хочу. Времена цензуры прошли, от меня никто ничего не требует. Хотя пока непонятно, к чему приводит безграничная свобода...

Жанна Соколова, *режиссер*

«Оторви да брось», режиссер Жанна Соколова

— Правомерно ли такое понятие, как «молодое русское кино»? Можно ли говорить о группе кинематографистов, обладающих неким общим стилем, схожими взглядами на кинематограф?

— Все работают поразному. Я рада за поколение тридцатилетних (и чуть старше), которое сейчас очень серьезно рвануло вперед. Это мое поколение. Вероятно, в профессии должна быть некая выдержка, как в виноделии. Поэтому среди успешных дебютантов сегодня люди довольно зрелые. Самая важная проблема — не стиль, а содержание. Мне кажется, возвращается человечное кино. Мы двигаемся к своим истокам. Такое у нас было, но были и годы смятения, когда хотелось делать «под Запад» — так сказать, нечто европейское и фестивальное. Конечно, и сейчас снимается такое синтетическое, искусственное кино.

Есть много режиссеров и сценаристов, которые научились успешно имитировать все, вплоть до самых тонких вещей, вплоть до религиозных чувств. Казалось, что потерян какой-то ориентир. А сейчас вырвались ребята, которые не имитируют, а искренне делают то, что их волнует. Но еще больше меня радует, что такие фильмы, совершенно разные по стилю — «Старухи», «Возвращение», «Коктебель», — получают признание. Люди их делали настоящие, и я не вижу в их работах ни грана того синтетического кино, в котором все высосано из пальца.

— А какой стиль или какие темы ближе всего вам?

— Мне ближе актерское кино. Его любят зрители. Хотя, мне кажется, одно другому не мешает: хороший актерский фильм, основанный на, казалось бы, простой истории, может нести не меньшую философскую и смысловую нагрузку, чем фильм, снятый в форме замысловатой притчи. Самая высшая награда для режиссера — это когда в его старом фильме все время находишь новые эмоции, все выше поднимая для себя планку понимания, проникновения в суть того, что на экране. Картины наших мастеров можно смотреть снова и снова и каждый раз испытывать удивление.

— Что для вас важнее: рассказать историю или выразить свою авторскую позицию?

— Мне кажется, позиция присутствует всегда. Даже если режиссер не педалирует ее, все равно подсознательно свое мироощущение он выражает. Экран всех оголяет. По фильмам часто понятно, что представляет собой автор. Искреннее кино может получиться только тогда, когда твоя тема, твоя история и герои для тебя действительно важны, когда ты по-настоящему находишься в материале, живешь им. В противном случае экран, как бы умело ты ни работал, обнаружит отсутствие энергетики. Наверное, нужно просто быть старомодно искренним, вот и всё. И ничего нового, видимо, придумать нельзя.

— Ощущаете ли вы влияние школы или, быть может, мастера?

— Я закончила Высшие режиссерские курсы, которые тем и хороши, что учиться туда приходят взрослые, творчески сформировавшиеся люди. Вряд ли какие-то существенные корректировки были возможны в процессе обучения. Я думаю, хорош тот мастер, который не мешает, не ломает. Важно сразу не впасть в подражательство, делать свое кино, иначе оно не может быть интересным. Через промахи, ошибки, неудачи нужно пройти самому, обязательно искать свою колею. Свое кино можно найти только через сложный, даже драматический поиск. Жалко, когда ребят давят и в их работах видна рука мастера. А вообще высшим курсам я обязана всем: мне выделили грант и оплатили учебу, благодаря Курсам я сняла на пленку дипломный фильм. Курсы – это особая атмосфера и традиции, люди, которые сохранили уникальную киношколу. После конкурса сценариев Госкино выделило деньги на один видеофильм. Это невероятно, но тогдашний директор Курсов Людмила Голубкина взяла на себя ответственность за чистейшую авантюру – вместо видеофильма мою картину удалось снять хоть на какую-то пленку. Вера Суменова упросила Армена Медведева, и Фонд Ролана Быкова выделил в порядке шефской помощи кинокамеру. Сразу было понятно, что за такие деньги картину не снять. Молодые ребята из ВГИКа работали практически бесплатно. Замечательное было время. Но мы все-таки что-то сняли. А потом картина зависла на год. И опять помогли Курсы. Кое-как смонтированный материал показали Совету мастеров. Мой мастер Владимир Меньшов обратился к Карену Шахназарову, и в порядке шефской помощи фильм был взят на завершение «Мосфильмом». Так состоялась картина «Оторви да брось», получившая потом приз фестиваля «Св. Анна» и другие награды.

— Если говорить о темах, затронутых в вашем короткометражном дебюте, то продолжаете ли вы разрабатывать их в проектах, которые хотелось бы осуществить в дальнейшем?

— Я не уверена. Тема моей короткометражки — это очень спорный вопрос. Мой фильм считался «взрослым о детях», но на «Киношоке» его показали вне конкурса детской аудитории, а в зале сидели ребята от семи до шестнадцати лет. Это невероятно страшная проверка. Потом дети подошли ко мне и назвали самый важный момент в фильме, который все им объяснил. Меня потряс-

Рос. государственная БИБЛИОТЕКА по искусству

ло, что это было как раз то, что и для меня главное в картине. Я поняла, что дети гораздо глубже и точнее — на эмоциональном уровне — воспринимают многие важные вещи. Насчет будущих проектов все еще не до конца определилось, но у меня есть два замысла. Первый на Киностудии Горького проходит по разряду «семейный фильм»: мне интересно снять кино, которое могут смотреть все. А еще у меня есть собственный сценарий (я не так много пишу), довольно сложный. Тему мне сложно сформулировать. Вот, например, в короткометражке она определялась так: несчастные дети, «новые русские» дети. Сценарий был написан десять лет назад, но оказалось, что ничего за прошедшие годы не изменилось. И акцент на то, что сейчас другое время и появилась куча беспризорников, не срабатывает. Наверное, можно было бы снимать и про дореволюционную или послереволюционную Россию или через десять лет такую же историю снять, но многое осталось бы на экране тем же и таким же, как и в жизни. Когда в России не было детей с трудной судьбой? Но маленькие зрители, как и я, выделили в этой экранной истории не пафос обличения жестокого мира, а момент покаяния, когда героиня просит прощения. Может, это и есть русские истоки в культуре: самое главное, чтобы взгляд был направлен внутрь себя. Конечно, меня трогает проблема детей, но я ведь о другом писала. Я писала образ не вообще с ребенка, которого жалко, а с девочки, которая поразила меня чувством собственного достоинства. И о поиске Бога тоже, мне кажется, я думала, делая фильм: творчество всегда, наверное, этот поиск отражает.

— Какова, на ваш взгляд, современная зрительская аудитория?

— Я, честно говоря, не знаю, меняется ли с годами зритель. Мне кажется, что на хорошее, серьезное кино, даже на старые фильмы, сегодняшняя молодежь реагирует так же, как мы в юности. Я думаю, что наше кино сейчас возвратится к своим истокам. Американцы во многом завоевали рынок хорошим кино о хороших людях, и мы потихонечку, наверное, к этому вернемся.

— С каким типом кинематографа — государственным или продюсерским — связано будущее нашего кино? Как и с кем лично вам проще работать?

— Опыт у меня небольшой, но печальный. В 2003 году я вроде бы получила полнометражный дебют с господдержкой. Но по причинам, не зависящим от меня, этот проект вряд ли состоится. Буду жить дальше. У меня есть свой полнометражный сценарий, написанный еще во ВГИКе. Но главное, наверное, — не суетиться.

Юрий Солодов, *сценарист*

«Змей», автор сценария Юрий Солодов, режиссер Алексей Мурадов

— Вы пришли работать в кино. Почему? Вернее — с чем?

— Я не очень верю в то, что человек вначале осознает свои цели и задачи, а потом поступает учиться и добивается их осуществления. Наверное, такие люди есть, но лично у меня все всегда было перевернуто с ног на голову. Какие-то мои жизненные проблемы толкали меня на некие поступки, которые затем привели в профессию. Я бы хотел рассказывать о темах, близких мне, о том, что меня реально волнует, но делать это максимально приближенно к развлекательному кинематографу.

— А есть образцы, которым хотелось бы следовать?

— Когда-то я страшно любил читать, был активным посетителем библиотек. Как нападал на одного писателя, так его целенаправленно долбил, затем углублялся в другого и так далее. Я переболел большим количеством любимых писателей. То же самое было и с режиссерами. То кидался к Феллини, пересмот-

рел все, что он снял, потом взялся за Хичкока. Сейчас у меня в любимых Пекинпа, Стивен Фрирз, с опозданием открыл для себя Капру. Ведь что такое хорошая проза со своей «экологической», социальной функцией? Хорошая проза — это напоминание нам о ценности каждой индивидуальности. Хорошая проза — это обаятельная интонация. В повседневности царит отчуждение человека от человека, и люди начинают относиться друг к другу формально, воспринимать друг друга схематично. А хорошая литература показывает, что у человека есть личностная ценность. Что человек — безумно своеобразный и обаятельный, в жизни-то мы стали это забывать. Драматургия же, я думаю, учит другому. Она учит тому, что в любой ситуации у каждого своя правда. Сценарист, когда пишет эпизод, должен встать на точку зрения каждого из его участников. Это вырабатывает терпимость к человеческим слабостям. И в моем мастере Валерии Семеновиче Фриде это было. Он никогда мне таких слов не говорил, он просто жил так, отзывался о людях так. Уже когда я начал писать сценарии, задним числом я это понял. Его пример показал мне, что профессия сценариста — это не «сварливая» профессия, она требует покладистости. В разумных пределах, разумеется.

— Могли бы вы порассуждать о том, какое кино нас ожидает, оглядываясь на поколение, которое сегодня выдвинулось на авансцену?

— Знаете, к абстрактным умозаключениям меня не влечет. Профессия сценариста затачивает мозги определенным образом. Начинаешь мыслить эпизодами, кадрами, то есть предельно конкретно. Скажу совершенно банальную вещь: понятно, что кино сильно подвинется в сторону игр. Многовариантность, интерактивность будут как-то учтены в искусстве. А вообще-то, давайте лучше я расскажу вам о своих отношениях с собственной профессией. Кто такой сценарист? Это человек, который сидит в раковине. Он ведет образ жизни на грани яви и реальности и свой полусон переносит в компьютер. Очень хорошие фильмы получаются, когда они имеют мало общего с реальностью. Такие фильмы-сновидения, как, например, «Головокружение» Хичкока. Так вот, человек, ведущий подобный образ жизни, замыкается в скорлупе, потому что ему важно, чтобы его не растаскивали по кусочкам — звонками, встречами. Рано или поздно он — сценарист то есть — начинает испытывать эмоциональный голод, опустошенность. И это нормально. Конечно, я говорю о каких-то моментах в жизни, не обо всей жизни, но именно эти моменты достаточно неприятны.

— А какие коррективы вносит в профессию сегодняшнее время?

— С одной стороны, сейчас нужно работать быстро. С другой — хочется работать по возможности хорошо. И когда усиленно работаешь, создается ощущение, что все люди вокруг тебя пишут сценарии. Особенно оно было сильно, когда я жил во вгиковском общежитии. Куда ни зайдешь, все пишут сценарии, и ты чувствуешь, что живешь правильной, нормальной жизнью, которой живет весь мир. Но однажды выходишь на улицу, доходишь до метро и видишь, что никто никаких сценариев не пишет. Все стоят и пьют пиво. Все счастливы, а ты испытываешь опустошенность, потому что тебе трудно переключиться, трудно говорить с людьми. Профессия сценариста любопытна тем, что развивает коммуникативность, но развивает в каком-то очень узком направлении. Ты можешь горячо, живо и предельно энергично разговаривать на ту тему, в которой варишься сейчас, которая в центре твоей истории. А вот обыденное общение тебя ставит в тупик. Я замечаю, что профессия сценариста развивает в человеке эгоизм.

— Необходимость писать сериалы еще сильнее сжимает сроки...

— Я читал мемуары о Фриде и испытывал зависть. Когда работали наши мастера, сроки позволяли им писать полный метр по полгода. Они могли расслабиться, взглянуть на текст со стороны, они могли выстрадать его. Могли совмещать и работу, и жизнь. Но широкомасштабный, тотальный приход сериалов (90 процентов сценаристов сегодня пишут сериалы) — ситуация, которая ставит в совершенно новые отношения с профессией. Тебе надо за две-три недели выдать серию. Если человек отнесется ответственно, то он целыми днями будет работать и заползать в скорлупу, о которой я говорил, все глубже. Это очень интересная тема: к чему приводят требования, которые спускаются

на нас сверху, к каким искажениям личности приводит та или другая профессия, потому что каждая профессия человека меняет, требуя от него определенных качеств. Это видно на примере тех людей, которые переходят из одной профессии в другую, — каждый раз они становятся немножко другими. Что такое журналистика? (В свое время я ею занимался.) Это предельная коммуникабельность. Нужно все время улыбаться фальшивой улыбкой, общаться с диким количеством самого разного народа. Сейчас я хочу попробовать себя в режиссуре — просто из чувства самосохранения, чтобы не уйти в скорлупу окончательно.

— И все-таки опыт работы в сериалах был для вас полезен?

— Да, хотя я не хотел бы заниматься этим постоянно. Опыт полезен, потому что учит писать быстро. До какого-то предела ты чему-то учишься. Как в журналистике: короткие сроки заставляют мобилизоваться, и ты либо начинаешь гнать халтуру, оправдываясь нехваткой времени, либо так себя подстегиваешь, так тренируешь, что обретаешь в конце концов хорошую профессиональную форму. Но рано или поздно неизбежно достигаешь той планки, выше которой уже не сможешь прыгнуть никогда. Поэтому должны быть периоды напряженной работы и периоды простоя, в которые ты анализируешь то, что наработал, систематизируешь приемы, навыки, ходы. Человек постоянно должен ставить себе новые задачи. Хичкок рос именно поэтому: придумал, к примеру, фильм, где все происходит на узком пятачке, и снял «Спасательную шлюпку», вообще постоянно задавал себе все новые и новые ограничения.

— Вы уже упомянули вашего мастера. Есть ли еще что-то из того, чему он вас учил, что помогает работать сегодня?

— С мастером мне повезло. Хотя мы были предпоследним выпуском Валерия Семеновича Фрида и он немного устал. Ребята, учившиеся у него раньше, рассказывали, что процесс обучения был более напряженным. Но Валерий Семенович научил меня вещам, имеющим огромную ценность для профессии. Когда я поступал, то думал, что буду осваивать принцип вариативности, то есть мне предложат писать раз за разом десятки версий одной сцены. Фрид же преподал совсем другой урок: я понял, как я уже говорил, что у каждого в жизни есть своя правда, одна. И не надо никаких вариантов. И еще: пример Валерия Семеновича убедил меня в том, что человек, занимающийся кино, может сохранять душевное здоровье, достоинство и благородство, мягкость и артистизм — в профессии и в жизни. Да, ему хотелось подражать.

Илья Хржановский, *режиссер*

«4», режиссер Илья Хржановский

— Чем является для вас, современного автора, кинематограф — коммерческим предприятием или способом самореализации?

— А что такое «коммерческое»? Я считаю, если продюсер на фильме не разорился (а может быть, еще чуть-чуть и заработал) — это уже коммерческое кино. Дивиденды к тому же могут быть и моральными — это тоже коммерция, в смысле — выгода. Кино — это возможность, помимо самореализации (что, наверное, все-таки слишком эгоистично), поделиться чем-то важным, тем, о чем только ты знаешь, с хорошими и близкими людьми, которые могут прийти посмотреть твой фильм. По-настоящему художественные фильмы не собирают стадионы, хотя, возможно, это проблема тех, кто имеет отношение к прокату,

к раскрутке картин. В корне неверная установка массмедиа: те, кто работает в этой сфере, считают кинематограф (как и любое другое искусство) развлечением в чистом виде и ничем больше. При этом развлечение должно быть тупой жвачкой, рассчитанной на не очень умных людей. Я не уверен, что задача делать деньги может легко ужиться с задачей добиться высокого качества. Недаром самые большие деньги у нас зарабатывают хозяева сетевых фаст-фудов. Я не верю в то, что изысканная вещь может быть всем одинаково интересна, потому что у всех разные вкусы, взгляды. В конце 80-х — начале 90-х годов к нам ввезли кучу третьесортных западных фильмов. На них выросло целое поколение зрителей, которые уверены, что это и есть лучшее кино, а лучший ресторан — «Макдоналдс». Катастрофа, в общем-то...

— Есть ли особо близкие вам темы?

— Сейчас происходит унификация всего и вся. Внутренний глобализм. Все больше и больше людей становятся жертвами каких-то странных глобальных манипуляций, стирается их индивидуальность. Некий невидимый механизм затачивает людей под себя, обезличивает. Этим механизмом может быть государство или унифицированный тип кино, тип музыки — то, что называется модой. Мало кто ходит на концерты классической музыки. Люди живут по единой, всеми принятой схеме. Это страшно, потому что чувства не затрагиваются и — замирают. Если есть что-то, помогающее чувствам и душе работать, то это искусство, в частности кино. Театр мне также очень интересен.

— Что, по-вашему, несет с собой новое поколение кинематографистов, о чем оно хочет говорить со зрителем?

— Говорить о главном, о самом важном. Этого «главного» не так много. Любовь, те самые десять заповедей, цена человеческой жизни, опасности, которые ей угрожают, попытки сохранить человеческое достоинство в самых сложных обстоятельствах. Определенного круга тем у меня нет, потому что темы возникают в процессе жизни. Вот сейчас, например, я заканчиваю съемки картины, которая называется «4». Делалась она очень долго. Владимир Сорокин написал по моей идее сценарий. Снимались, в основном, непрофессиональные актеры. Замысел фильма возник как раз потому, что я не мог избавиться от ощущения чудовищной одинаковости всех систем общения между людьми. Я сам испытываю эту опасность подчинения общему ритму, когда я вдруг становлюсь таким же, как все, перестаю что-либо чувствовать, все время вру и внутренне предсказуем каждую секунду. Я в себе почувствовал это и испугался. Да и не только в себе. Мой фильм — о разных вещах, но в том числе и о том, как человек теряет собственное лицо.

— Сейчас часто говорят о безгеройности современного кино. А какой он, ваш нынешний или будущий герой?

— Я не верю в «героического» героя. Персонажи моего дебюта в своем роде хорошие люди: обыкновенные и странные, в чем-то несчастные. Героями их делает мое внимательное отношение к ним и те проблемы, которые у них возникают. Как правило, герои — это люди, которые имеют перед собой какую-то цель, на протяжении всей рассказываемой истории стремятся ее достичь и в результате либо добиваются, либо не добиваются того, к чему стремились. Обычно эти стремления довольно конкретные: завоевать чью-то любовь, заработать, получить то-то и то-то. Мне же интересен тип героя, у которого есть все и в смысле чувств, и в материальном отношении, ему не к чему стремиться — у него есть только внутренние цели. Что, собственно, с ним происходит? Часто бывает, что вся жизнь уходит на то, чтобы добиться незначительной на самом деле вещи. Пример — герой «Шагреневой кожи» Бальзака.

— Безгеройность проявляется и в том, что по экрану бродят персонажи со стертой индивидуальностью. В чем особенности ваших героев?

— У моих героев нет ярко проявленных качеств. Я думаю, что конченых подонков, так же как совсем хороших, идеальных людей очень-очень мало, просто многие в тех или иных обстоятельствах могут оказаться плохими или хорошими. Вот эти метания человека мне интересны. Я даже жанр своей следующей картины определяю как фильм-исследование, потому что ваш вопрос — «какой он, мой герой?» — интересует меня самого. Эта картина будет рассказывать о моем поколении. Почему мы такие, чем внутренне отличаемся от тех, кто чуть

старше нас или чуть младше, чем мы отличаемся от тех, кто живет в других странах? Вопрос даже не в возрасте, а во времени. Меняет ли время что-то в людях, и если меняет, то что? И что такое наше поколение в контексте нашей эпохи? Я не знаю ответов на эти вопросы, но хотел бы их найти. Ведь мое поколение довольно трусливое, очень осторожное. Мы все такие аккуратненькие: тихонько делаем карьеру, потом тихонько женимся, тихонько потребляем немножко наркотиков и зарабатываем деньги, деньги, деньги... Мой товарищ и соавтор следующего сценария Фуад Ибрагимбеков придумал очень верную формулировку: «соцсоревнование, в котором все участвуют». Причем это соцсоревнование касается всего — денег, количества машин, количества детей, того, во что одета жена, кто где отдохнул, к каким годам чего достиг. Человек начинает программировать свою жизнь. Я это наблюдаю и об этом думаю.

— Какой художественный стиль близок вам и вашим сверстникам?

— Вы знаете, у нас в кино сейчас развито паразитирование. Мы паразитируем на старой стилистике. Это происходит не только в России, повсюду. Исключение, пожалуй, лишь кинематограф фон Триера, но и фон Триер тоже заимствует. Никакого единого поколенческого кино я сегодня не вижу: общего стиля нет, и даже собственного авторского «я» нет почти ни у кого. Режиссеры бросаются снимать кино как бы случайно, без каких-то выстраданных принципов. Сейчас, впрочем, ситуация меняется. Появляются личности, и они несут с собой стиль. Я, например, знаю талантливого режиссера Игоря Волошина, который снял всего два фильма. Первый — документальный десятиминутный фильм про Чечню, который получил приз на Амстердамском кинофестивале, второй — игровая короткометражка. Или, например, мой близкий товарищ, уважаемый мною режиссер Леша Герман-младший. Все его обвиняют в том, что он снимает, как папа, и, соответственно, использует чужой стиль, а это не совсем так. Просто когда мы смотрим посредственно снятый фильм, «никакой», нам не приходит в голову говорить о заимствованном стиле. А что значит имитировать Германа? Это значит — обладать невероятным профессионализмом, способностью добиваться высочайшего качества. В «Последнем поезде» Германа-сына пластика и высказывание совершенно иного рода, чем у отца. Есть личное переживание автора, вполне конкретное. Просто людям лень внимательно всматриваться в происходящее на экране и гораздо легче поставить печать «подражательство».

— Ощущаете ли вы на себе влияние вашего мастера, влияние школы?

— Мой мастер — выдающийся режиссер Марлен Мартынович Хуциев, я всегда очень любил его фильмы и мечтал у него учиться. Режиссер — это определенный масштаб личности. А Марлен Мартынович — очень масштабный человек. То, что искусство должно говорить о главном, а не о том, что возникает сию минуту в качестве проходной и незначительной проблемы, — основной принцип Хуциева. К тому же Хуциев вырабатывает в учениках бойцовские качества. Если хочешь сделать что-то индивидуальное, то приходится мастеру свой замысел очень сильно и жестко доказывать, аргументировать, убеждать, спорить. Сказать, что ВГИК учит профессии, конечно, безумие. Образование, которое там дают, очень слабое, некачественное, после такой школы людей допускать к производству нельзя. По крайней мере, так было тогда, когда я учился, и, возможно, это было связано с эпохой бескартинья, хотя, честно говоря, я думаю, что проблема в другом — в том, что преподавали нам слабые педагоги, шансов что-то снимать во время учебы не было, мы абсолютно не знали технологию кино. ВГИК для меня существовал как место, где я познакомился с многими интересными людьми, где можно было посмотреть классические фильмы, пообщаться с Хуциевым. Но обидно, что этому нужно отдать пять лет, после которых два года уходят на то, чтобы понять, как устроена реальная жизнь.

— Как вы относитесь к работе над сериалами?

— К любому производству я отношусь, как к заводу. Тем не менее я рад, что снимается такое количество сериалов, как сейчас, потому что их качество улучшается, растут бюджеты, и сериалы уже становятся похожими на кино. Естественно, это очередной тип жвачки, он отучает зрителя от хорошего кино. В сериал меня звали, но не сказать, чтобы мы взаимно друг в друге нуждались, что ме-

ня, кстати, не огорчает. Хотя бывают вещи такого рода, которые мне интересны. Приятели-кинематографисты из руководства телеканала ТНТ обратились ко мне со странным предложением: экранизировать сюжеты программы «Окна». Когда я посмотрел кассету, то понял, что все сюжеты сворованы из классических книг, фильмов или придуманы по какому-то одному убогому принципу. Собственно, это были сюжеты, рассказывающие о человеческих отношениях в их предельной конфликтности. Мы сошлись на таком варианте: приглашаем самых разных молодых драматургов, самых разных молодых режиссеров, а они, взяв за основу сюжеты из этой программы или придумав нечто похожее, делают, что хотят. Главное, чтобы вышли фильмы о том, что происходит с современным человеком. Сняли одну картину. Истории, ее составляющие, абсолютно отдельны, независимы, и в то же время все они — внутри одного проекта, хотя по стилистике абсолютно разные. Например, картина Саши Шейна снята с трех подвижных камер тремя операторами, а картина Кирилла Серебренникова состоит из семи кадров. Назывался этот наш проект «Список влюбленных Российской Федерации».

— Владимир Сорокин — писатель модный. Какую роль играет для вас этот факт?

— Вы знаете, взаимоотношения с модой — отдельная история. У меня снялся Сережа Шнуров, который пришел на фильм три с лишним года назад, когда он только-только начал петь в группе «Ленинград». Я его позвал и был рад, что он человек из андерграунда, которого никто не знает. Сейчас Шнуров стал очень известной личностью, что мне мешает, поскольку эта его известность, «модность» не входила в систему фильма. Он стал модным, а мог им и не стать. Тот же Сорокин был, безусловно, очень известен, когда я его пригласил работать над сценарием, но всенародной популярности у него тогда еще не было. Модное — это то, что необходимо лично тебе. Все остальное меня не волнует.

— Будущее кинематографа, по-вашему, за государственным или за продюсерским финансированием?

— Я считаю, что коммерческое производство должно быть продюсерским. Продюсеры должны соблюдать баланс между созданием коммерческой и художественной продукции. Государство тем не менее должно финансировать дебютантов, а также оригинальные, экспериментальные проекты, которые важны для развития киноязыка, фильмы, не имеющие очевидной коммерческой выгоды и представляющие большой риск для продюсера.

— А вы с кем сотрудничаете?

— Вся тяжесть общения с государством лежит на плечах моего продюсера Елены Яцуры, а я общаюсь только с ней, что меня абсолютно устраивает. С Леной вообще очень хорошо работать, она понимает, что главное, а что не главное. Это очень редкое для продюсера качество. И она умеет рисковать, вкладывает деньги в то, что ей интересно, в том числе и собственные.

— Государство, дающее деньги, предъявляет свои требования режиссеру?

— Пока нет. Я не знаю, как после выхода моей картины на нее отреагирует государство, хотя я делал фильм про то, что мне важно, и, честно говоря, с любовью и к людям, и к жизни. При этом я не мог обойти некоторые проблемы, довольно острые, некоторые темы, довольно грустные.

Интервью вела Виктория Левитова

ВИКТОРИЯ ЛЕВИТОВА

Как вгикнется, так и аукнется

В последнее время громко звучат заявления о возрождении национального кино, критики заговорили о новой генерации кинематографистов. Пора уже. Лишь бы не спугнуть. Предлагаю вниманию заинтересованных проверенный способ ощутить будущее: вглядеться в направление поиска сегодняшних студентов — завтрашних профессионалов. Ежегодный вгиковский фестиваль дает такую возможность.

Впервые за многие годы программа отечественной киношколы оказалась сильнее международной. Приятно, конечно, но и легко объяснимо: изменились казавшиеся прежде незыблемыми сроки проведения фестиваля. Очередной — XXIII — состоялся 15—20 октября, то есть на месяц раньше обычного, что, разумеется, не могло не создать проблем для иностранных участников, которые привыкли к стабильному графику, и не исключено, что дезориентированные «маневром» гости просто не успели подготовить достойные программы — качество иных оставляло желать лучшего. Даже немецкие киношколы, всегда радовавшие образцами крепкого жанрового кино, на сей раз снизили художественную планку.

Относительно скромное финансирование шестидневного институтского праздника не помешало организаторам сформировать насыщенную и разнообразную кинопрограмму, а церемонии открытия и закрытия фестиваля провести с постановочным размахом и динамичностью, не уступающими, по мнению многих, даже большому брату — ММКФ. Замечательным для нас впечатлениям опять же есть логичное объяснение. Почти вся организация на этот раз была отдана в руки самих студентов, которые подошли к делу с необходимой требовательностью и компетентностью. Была значительно усилена роль отборочной комиссии: безграничные добродушие и снисходительность прежних лет сменились жесткой бескомпромиссностью, в результате чего конкурсная программа была сокращена вдвое (десять часов против традиционных двадцати). Отсеянные ленты нашли место в информационном показе. Несмотря на обиды и неутихающие споры, данное решение

«Камера для пыток и наслаждений», автор сценария и режиссер Дмитрий Панченко (мастерская М.Хуциева)

«Прогулка», автор сценария и режиссер Юлия Колесник (мастерская М.Хуциева)

комиссии следует считать едва ли не революционным. Строгий отбор подстегивает профессиональную конкуренцию и устанавливает барьер безответственной экранной зауми и беспечному авторскому самолюбованию.

«Долгая прогулка», автор сценария и режиссер Дмитрий Ефимович (мастерская В.Лонского)

«Из жизни кошек», автор сценария и режиссер Александра Ерофеева (мастерская М.Хуциева)

Для ВГИКа всегда была характерна межфакультетская раздробленность. Драматурги работают сами по себе, художники и операторы сами по себе. Да что там! Нередко даже режиссеры плохо представляют, что происходит в параллельных мастерских. Если и сложился творческий тандем, то это скорее исключение из правил. Обычно же студенты вспоминают о коллегах с других факультетов, когда в форс-мажорных обстоятельствах нужно срочно снять учебную или курсовую работу. При этом каждый норовит максимально проявить собственную неповторимую индивидуальность, тянет одеяло на себя, а в целом мало кто знает, как принято работать в профессиональной съемочной группе. Об этом странном положении, не меняющемся годами, писалось и говорилось давно и много. Но, с другой стороны, печальная «традиция», незавидная с точки зрения общей творческой работы, приносит свои неожиданные плоды. Скажем, практически любой студент во ВГИКе может примерить на себя профессию режиссера. Было бы желание. А обстоятельства и условия способствуют.

В том, что молодые режиссеры, снимая свои курсовые, нередко выступают как авторы сценариев, нет ничего необычного. Наоборот, всех в институте поразил... конкурс сценариев, задуманный и осуществленный на сценарном факультете и привлекший нешуточное внимание студентов-режиссеров. Стало понятно, в какой степени они нуждаются в свежих идеях и хороших текстах. Но стало очевидно и другое: за редким исключением вгиковские драматурги не умеют претворить свою безграничную фантазию в кинообраз, не знают или же просто игнорируют специфику сценарного письма, не имеют понятия о требованиях кинематографического воплощения. Характерно, что эту профессиональную беду плохо осознают и сами режиссеры. По студенческим фильмам редко поймешь, что именно хотел человек сказать своим произведением, которое оказывается скроенным не без претензий на новаторство, но и без установленных им, автором, самим над собой законов. Ленты про умственно и физически больных, сирых, убогих, про маргинальную среду, снятые к тому же в «экспериментальной» манере, составляют, как правило, бóльшую часть годовой институтской продукции.

Впрочем, справедливости ради стоит отметить и новейшую тенденцию. Фестиваль показал, что свое законное место на экране вновь получает отринутая было повествовательность, что авторы наконец-то «вспомнили» о таких необхо-

«Окно», режиссер Ольга Смирнова (мастерская В.Хотиненко, В.Фенченко)

«Попутчики инжира», автор сценария и режиссер Егор Анашкин (мастерская В.Абдрашитова)

димых вещах, как внятный сюжет, драматургическая коллизия, психологические отношения героев. Сразу две картины, по-своему и по-разному трактующие один и тот же литературный источник — «Долгую прогулку навсегда» Курта Воннегута, — были вынесены на суд фестивального жюри. Это «Прогулка» Ю.Колесник и «Долгая прогулка» Д.Ефимовича. Выбор одного и того же рассказа разными режиссерами примечателен сам по себе (если в том, конечно, не отразились банальные требования учебного плана), но фильмы интересны и избранным методом экранизации. Колесник переносит действие истории на русскую почву и, ненавязчиво ее осовременивая, пытается нащупать национальную проблематику. А Ефимович, напротив, старается быть максимально внимательным к оригинальному тексту и сохранить на экране его атмосферу, детали и особенности.

Установка на детальное, пристальное повествование, на разработку характеров, за последние годы успевшая стать во ВГИКе едва ли не раритетной, позволила игровым студенческим картинам вступить в серьезное соперничество с документальными, которые в институте и всегда были вне конкуренции. «Камера для пыток и наслаждений» Д.Панченко и «Из жизни кошек» А.Ерофеевой отличаются довольно крепкой драматургической основой (возможно, свою роль сыграли принципы обучения в мастерской М.Хуциева). Отнюдь не бесспорная с точки зрения режиссуры почти полнометражная «Камера» — киносочинение о похождениях неудачливого провинциала, который готовится стать юристом и зарабатывает на жизнь съемками заказной свадебной хроники, — даже получила диплом жюри «За стремление создать комедийный фильм». «Из жизни кошек» — пример тонкой психологической игры внутри малой формы: задушевные «беседы» одинокой женщины с подобранной кошкой завершаются проказливым эпизодом, когда героиня сдирает на улице чьи-то объявления о пропаже домашнего питомца...

А вот нечаянно и проскользнули нужные слова — «малая форма». Вгиковцы, чьи замыслы зависят от учебного плана и его нещедрого финансирования, обречены придумывать или искать истории, действие которых происходит в конкретно заданное время и в конкретно обозначенном месте. Например, «Окно» О.Смирновой целиком разворачивается в больничной палате и наполнено фантазиями прикованных к постели людей. Остроумное решение придумала М.Кондрикова, использовав эффекты цветовой драматургии. (Вообще-то, к этому приему студенты обращаются нечасто — когда хотят расставить акценты в черно-белом кадре или же разнообразить картинку беспорядком цветных пятен.) «Действующие лица» ее научно-популярного фильма «Вредители» — мыши. Режиссер устраивает настоящий фейерверк из окрашенных в разные цвета круп и других сыпучих материалов, до которых так охочи ее шаловливые герои — непредсказуемые импровизаторы, шныряющие тут и там. При этом фильм пост-

роен на контрапункте выразительного изображения и монотонного закадрового текста о вреде этих мелких грызунов.

Судя по многим фильмам, на сегодняшних студентов печальное влияние оказывает телевидение. Будущие режиссеры-игровики готовы воспроизводить эстетику сериалов, а документалисты — приемы телерепортажа, убивающие неигровое кино, о чем, кстати, говорил на своем фестивальном мастер-классе С.Мирошниченко. Невеселая тому иллюстрация — дипломный фильм выпускницы его мастерской А.Филимоновой с символическим названием «Убить на расстоянии». Работоспособный и талантливый режиссер, за время учебы она сняла две интересные ленты («Параллель» и «Вера»). Новая ее работа — об истреблении волков, угрожающих небольшому селению. Тяжелая, жестокая, кровавая тема, за которой мощный культурный пласт... А на экране — репортаж из серии многочисленных телевизионных «журналистских расследований», с минимумом изобразительных средств неигрового кино и без особого погружения в материал. Традиции отечественной кинопублицистики остались в прошлом...

Но основы внутрикадрового монтажа и законы экранной пластики еще никто не отменял. И молодые режиссеры, вдосталь навидавшиеся современных теле-, видео- и киноэкспериментов, к традициям все-таки возвращаются. Выразительный этому пример — документальная «Комната ожидания» Е.Антиповой. Резкая светотень черно-белого кадра очерчивает ровный ряд печных заслонок. Сухая сопроводительная информация: план-инструкция специальных действий в крематории. Стерильные коридоры. Стены, отражающие глухой грохот разбиваемых где-то невостребованных урн с прахом. Потом унылые урны скинут в яму — общую могилу, и в глубине экрана замаячат скорбные кладбищенские плиты... Так, кропотливо работая над композицией кадра, режиссер передает ощущение бренности человеческой жизни.

Игровые «Попутчики инжира» Е.Анашкина — пока что эскиз-набросок полноценной психологической истории. Автор стремится выдержать заявленный драматический накал, в чем, по-видимому, сказывается влияние мастера — В.Абдрашитова, у которого также заимствована и «поездная» тема, столь почитаемая многими студентами за ее наглядую образность.

«Прощание» М.Саакян выполнено на грани режиссерской исповеди и сюрреалистического панно: зыбкие образы, закаты, проплывающие по стене тени, перепады цвета и света, какие-то устрашающие фрески и... рыночный развал, как потусторонний мир. Рваный и, по сути, непроговоренный сюжет, замысловатое и прихотливое изображение... Но общая атмосфера, состояние тревоги переданы блестяще.

А два фильма — «Птахи» Т.Киселевой и «Флэшбэк» Е.Беловой, награжденные призом зрительских симпатий (кстати, нововведение

«Убить на расстоянии», режиссер Анна Филимонова (мастерская С.Мирошниченко)

«Птахи», режиссер Татьяна Киселева (мастерская С.Соловьева, В.Рубинчика)

вгиковского фестиваля), — начинаются с добротного рассказывания вполне конкретных историй, но к середине вдруг «ломаются» — драматургические линии оказываются утеряны, повествование становится невнятным и запутанным, уступив место стильной, как принято говорить, картинке.

Много лет в институте никто не снимал детское кино. И вот появился «Собачий путь» А.Лобанова. Выражаясь по-взрослому, это роуд-муви: заблудившийся песик ищет хозяйку. Режиссерский ход состоит в том, что закадровый текст произносит ребенок. Подобный прием уже был эффектно использован год назад Е.Скворцовой в анимации «Подожди, пожалуй», а теперь сыграл трогательную роль и в игровом фильме. Если учесть, какой сложной считается работа с детьми и животными, понятно, что свою задачу режиссер решил вполне успешно.

Во ВГИКе традиционно сильна операторская школа. Пока режиссеры несколько лет ищут свою тему, примеряются к работе на съемочной площадке, операторы уже давно активно снимают. В последние годы они научились вообще обходиться собственными силами, выступая и как сценаристы, и как постановщики собственных картин. Так давно работает М.Кондрикова, о чьих «Вредителях» речь шла выше. Так работает и Н.Смирнов, чей фильм «Мы вам больше не нужны» рассказывает «о хорошем отношении к лошадям». От публицистики здесь только название, в остальном же автор как будто не вмешивается в ход экранного повествования. Это вдохновенное кинонаблюдение — с извечным противопоставлением природы и индустриального развития (современная автострада, бесконечный поток машин...) — выгодно дополняют экспрессивные и лирические изобразительные эффекты. Дрожащее на поверхности лужи отражение лошади, мелькающие за ветвями деревьев скакуны, черное, как будто проваливающееся в никуда пространство конюшни с квадратом света, падающего сквозь дверной проем...

Похоже, во ВГИКе учатся одаренные операторы, знающие толк и в режиссуре. Помимо живой заинтересованности в выбранной теме, их работы отличает отсутствие столь свойственного вгиковцам авторского самолюбования, извечного и самодостаточного желания показать всем «а вот как я умею!». Правда... Придется признать и то, что в последнее время подобного самодовольства, обычно присущего студентам-режиссерам, в сегодняшних их картинах поубавилось. На том спасибо.

«Прощание», режиссер Мария Саакян (мастерская В.Кобрина)

«Мы вам больше не нужны», режиссер и оператор Николай Смирнов (мастерская Ю.Невского)

Известно, что актеры — лицо фильма. Но так в большом кино. К сожалению, не во вгиковском. Профессиональной практики нашим актерам катастрофически не хватает. А стало быть, и на съемочной площадке (в кадре), когда приходит редкий случай, они чувствуют себя скованно, неуверенно и неуютно. Это состояние всегда заметно на экране. К тому же и режиссеры — тоже ведь неопытные — не особенно охотно сни-

мают их в своих учебных и курсовых фильмах. Ведь проще всего пригласить на съемки маститого профессионала, которому не нужно помогать чертить рисунок роли — он и сам режиссера многому научит. Вот и получается, что хорошо сыгранная актером-вгиковцем роль в институтском фильме — невиданная редкость и роскошь. Не случайно много лет на нашем фестивале не вручаются актерские призы. Но вот небывалое событие: в фильме «Ждать» Д.Васильева (Высшие курсы сценаристов и режиссеров; международная программа фестиваля) снялся едва ли не весь состав мастерской В.Грамматикова. Ставя в центр молодого человека, которому через день уходить в армию, режиссер при помощи актеров-студентов пытается воспроизвести атмосферу хуциевского «Июльского дождя» (хотя, по правде, этим героям была бы ближе интонация «Заставы Ильича»). А еще раньше, в 2002 году, попытка следовать кинематографической традиции (в данном случае фольклорной) сподвигла режиссера А.Пронкина занять в своем фильме «Сказки» внушительный ансамбль студентов с разных курсов актерского факультета.

«Флэшбэк», автор сценария и режиссер Ева Белова (мастерская С.Соловьева, В.Рубинчика)

«Хват», режиссер Анна Кельчевская (мастерская А.Эшпая)

Интересный опыт работы дает актерам картина «Хват» А.Кельчевской — экранизация рассказа В.Набокова, в которой ведущая роль отводится внутренним монологам героя. Это требует от исполнителя тонкости и предельной точности игры в кадре. И здесь важна попытка не только раскрыть характер, но рассказать чувственную экранную историю, которая может захватить зрителя.

«Хват» отмечен призом жюри за лучшую работу художника. И то сказать, для художника набоковский рассказ предоставляет самую благоприятную возможность показать свое умение. Сюжет разворачивается в Германии 30-х годов, что позволило оформить фильм в стиле исторического ретро, при помощи знаковых деталей проработать характеры героев. Но извечная ограниченность в средствах обернулась изобразительным «минимализмом»: вещи, предметы, костюмы, самоотверженно собраны художником из последних сил и денег.

Вгиковские беды и студенческие победы — как капля, в которой отражается состояние современного отечественного кино. Но и любое начинание, любые пробы и ошибки в институтских стенах — словно сжатая до времени пружина, которая, распрямившись, возвращает в большой мир большого кинематографа его каждодневные проблемы, его творческие и нетворческие сюжеты. Никита Михалков почувствовал на вгиковском фестивале «жаркое дыхание молодых кинематографистов». Ощутим будущее?

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:

«Входящие в кинематограф сильно рискуют...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

— Существует ли сегодня для вас, продюсера, проблема поиска молодых режиссеров и сценаристов?

— Такая проблема всегда существует. Кино — вещь штучная. Очень яркие и сильные мастера появляются редко. Собственно, и в других видах искусства дело обстоит, наверное, так же. Всегда хочется чего-то совершенно необыкновенного.

Но если от этого отвлечься, то сейчас ситуация качественно изменилась. Появились интересные молодые режиссеры. Всем известны примеры последнего года: «Возвращение» Андрея Звягинцева и «Бумер» Петра Буслова. Недавно посмотрел «Последний поезд» Германа-младшего. К фильму, как говорят в таких случаях, у меня неоднозначное отношение, но режиссура — если ее возможно отделить от всего остального — очень сильная, интересная. Кроме того, только в нашей компании «СТВ» в производстве находятся пять полнометражных дебютов. Поэтому можно сказать, что эта проблема, о которой мы говорим, потеряла свою остроту и началась нормальная селекция. Появился выбор. Во всяком случае, работать есть с кем.

— Понятно, что это довольно рискованный шаг — делать ставку на профессионально неопытного человека. Что существенно для вас как продюсера при выборе дебютанта: его короткометражная работа, сценарий?

— Рецептов нет. Естественно, огромное значение имеет короткометражная работа. Естественно, важен сценарий, с которым приходит молодой режиссер. Если режиссеру, достаточно опытному, можно предложить сценарий, то дебют, ясное дело, целиком определяется инициативой молодого человека. Вообще, первый фильм — это особая ситуация в жизни режиссера, которая никогда больше не повторится. Фильм предъявляет его — именно его! — кинематографическому сообществу.

Вариант, что «есть вроде интересный молодой парень, давайте дадим ему сценарий», встречается, но реже, и я не считаю его правильным. Я уверен, что материал для первого фильма режиссер должен найти сам. Либо он должен сам написать сценарий. Человек должен гореть, должен хотеть страстно снять фильм именно на эту конкретную тему. И должен убедить в этом продюсера. Прежде всего текстом. Но и личностью тоже. Такая вещь, как личностные качества, очень важна в кино. На это продюсеры тоже, разумеется, смотрят.

— Вы имеете в виду качества лидера?

— Да, в простом виде это лидер. В кино режиссер работает с большим количеством людей. Причем многие из них не просто исполнители, а сами люди творческие, со своими представлениями о прекрасном. И режиссер должен всех подчинить своей воле, заразить своим проектом, удерживать всю команду, добиваться от каждого того, что ему нужно. Необходимость лидерства — очевидная вещь.

Качества могут быть разными. Среди режиссеров нет, наверное, тихих, застенчивых поэтов. Главное — увидеть признаки неординарности, признаки таланта. Хотя, наверное, талант не связан с личностью как таковой. Это вещь, которая дается человеку каким-то неизвестным науке образом.

Вообще, нет накакой шпаргалки для продюсера, куда он мог бы заглянуть. «Так, сила воли» — и ставит галочку. «Так, душевное здоровье» — ставит галочку. Нет такого списка...

— Раньше можно было работать ассистентом, вторым режиссером у мастера и потом выбирать свой творческий путь. Можно было закончить ВГИК. Сейчас в кино приходят люди, поработавшие на ТВ, в рекламе. На ваш взгляд, какие пути наиболее продуктивны для тех, кто приходит сегодня в кино?

— Раньше была другая система. Не имея диплома, в котором написано «режиссер», никто не мог снимать фильм. Путь был один: человек заканчивал ВГИК и действительно работал — чуть меньше или чуть дольше — стажером, ассистентом и добивался своей постановки, которая обычно рано или поздно случалась. По пальцам можно пересчитать примеры, когда сразу после ВГИКа режиссер получал полнометражный проект. В основном его «выдерживали», морально... прессинговали. Бывали исключения, но редкие. Это были именно исключения и именно редкие.

Сейчас, разумеется, ситуация совершенно иная. Мне, например, абсолютно не важно, какое образование формально есть у человека. Даже если в дипломе у него написано «режиссер» большими золотыми буквами, это ничего не значит. А значит — все то, о чем мы уже говорили: его короткометражная работа, сценарий, он сам.

С другой стороны, конечно, ждешь от ВГИКа и от Высших режиссерских курсов большего. Потому что, по идее, новые таланты должны появляться оттуда. А оттуда их появилось в последнее время не очень много. Возьмем предыдущую волну успешных дебютов примерно трехлетней давности. Я перечислю самые яркие: «Железная пята олигархии» А.Баширова, «Сестры» С.Бодрова-младшего, «Окраина» П.Луцика, «С днем рождения!» Л.Садиловой... К ВГИКу режиссеры этих фильмов имели отдаленное отношение. Саша Баширов учился когда-то во ВГИКе у Соловьева не то на актерском, не то на режиссерском факультете, но фактически фильм сделал актер Баширов. Связь с ВГИКом, который он лет за десять-тринадцать до этого закончил, мягко говоря, непрямая. Луцик — вгиковский сценарист. Бодров никакого кинематографического образования не имел вообще. Садилова училась на актерском факультете.

Это была первая волна сильных дебютов после очень долгого перерыва, когда новые имена вообще не появлялись. Сейчас пошла вторая волна. Более массовая. Герман-младший кончал ВГИК. Буслов тоже из ВГИКа, с режиссерского факультета, с ним все правильно. Причем он даже еще был студентом, когда делал свой фильм. Но, например, Филипп Янковский, который дебютировал картиной «В движении» и продемонстрировал очень сильную, зрелую режиссерскую работу, прежде делал клипы. Звягинцев, как известно, по первой профессии актер...

И вот сейчас у меня в запуске пять дебютантов. Может быть, конечно, их работы окажутся недостаточно интересными для кинематографического сообщества. Поживем — увидим. Но как-то расстраивает, что среди этих людей, по-моему, нет ни одного выпускника режиссерского факультета ВГИКа и Высших режиссерских курсов. С одной стороны, конечно, все равно, откуда дебютанты берутся, — лишь бы были талантливы. С другой — в системе образования что-то хочется немедленно поправить. Что — не знаю. У меня нет призвания педагога, и я не могу дать мудрые советы на этот счет.

— Но вы же работали с выпускником режиссерского факультета...

— Буслов — стихийно талантливый человек. Нельзя сказать, что пришел четверокурсник и потряс нас очень грамотным знанием правил игры и основ режиссуры. Ощущения школы не возникает. Поэтому ситуация с образованием беспокоит. Продюсерам, которые системно работают в кино, было бы легче, если бы они ежегодно получали из двадцати-тридцати выпускников ВГИКа и Курсов двух-трех вполне сильных режиссеров. Ну а остальные — это уж такой закон — либо недостаточно сильные, либо вообще меняют профессию. Еще один-два пришли бы откуда-то со стороны. И в общем, этого было бы более чем достаточно. Но ничего подобного не происходит.

— Традиционно принято жаловаться на то, что нет интересных ярких сценариев.

— Это абсолютно реальная проблема. Но она во всем мире существует.

Особенность наша заключается, может быть, в том, что не хватает профес-

сиональных сценаристов. Талант, как я уже говорил, такая вещь, которая неизвестно откуда берется. А кинематограф — довольно высокоорганизованная индустрия. И хочется, чтобы талант еще и прикладывался к профессии. Сценарий фильма — это не стихотворение, которое Господь Бог надул в ухо поэту, а он его на бумаге записал — и всё! Ну разве что заменит одно слово на другое, и работа окончена.

В кино, как правило, сценарий не пишется — сценарий строится. Особенно, если он делается по инициативе продюсера или режиссера... Тогда тем более надо уметь вжиться в их предложения, сделать их своими и профессионально исполнить. Вот этого качества недостает.

Как говорят в таких случаях, талантливых людей довольно много — профессиональных мало. Практически нет. Допустим, человек принес сценарий, написанный по собственной инициативе. Текст интересный, сценарист вроде хороший, но по каким-то причинам этот сценарий не может быть реализован. Но как визитная карточка автора он прекрасен. Говоришь ему: «Давай сделаем то-то и то-то». «Давай»,— отвечает он. И, как правило, ничего не получается.

— Почему?

— Опять же не хватает школы, понимания, что такое драматургия. Сценаристы работают как-то стихийно. Очень плохо представляют себе законы, по которым делается сценарий. Может быть, знают их теоретически, но никак не используют в конкретной работе. Смотришь: эпизод сделан, прописана сюжетная линия. Кажется, человек что-то понимает и умеет. Зато две другие линии никуда не годятся.

Вроде во время диалога продюсера и сценариста оба друг другу кивают: «Да, да, понятно. Да, действительно. Хорошо». Пошел писать. Приносит — опять не то.

Сейчас у продюсеров в ходу такая фраза, почти слоган: «Деньги у нас есть — у нас идей нет». От идеи до готового сценария — непроходимая чащоба. Я говорю, конечно, о максимально качественном кино.

На уровне сериалов, которые предполагают иной тип диалога со зрителем, эти проблемы более или менее решаются. Но это другой тип кино. Я же говорю про игровой кинематограф. Здесь отношения со сценаристами мучительны. Сценарий переписывается по десять раз, меняются авторы. И очень тяжело добиться нужного результата.

— Поэтому Балабанов, Рогожкин предпочитают писать сценарии сами?

— Наверное, им интересно то, что они придумывают, и они могут это записать. С другой стороны, если бы кругом было полно замечательных сценариев и замечательных сценаристов, то, возможно, Балабанов и Рогожкин как минимум сотрудничали бы с ними, а возможно, брали бы и готовые сценарии. В этом тоже есть своя правда.

— Какими вы хотели бы видеть отношения продюсера с молодыми режиссерами?

— Новые режиссеры, конечно, гораздо более готовы к диалогу с продюсером, чем мастера старших поколений. Они понимают, что такой диалог нужен и что без него, собственно, фильма не будет. Не то чтобы они вынуждены его вести, они даже сами к нему стремятся. Им интересно работать в этой модели, которая существует с разными оттенками во всем мире.

И с режиссерами постарше, и с дебютантами я стремлюсь к единственной, на мой взгляд, возможной форме взаимоотношений, которая называется скучноватым словом «сотрудничество». Я не хочу доминировать, топать ногами на режиссера и говорить: «Нет, не этого актера, а вот этого...» Это мне абсолютно неинтересно. И это неправильно — кино делает режиссер. С другой стороны, я не хочу обслуживать режиссера, который творит все, что считает нужным, а я, условно говоря, должен только деньги куда-то перечислить. Это мне тоже неинтересно. Просто мы делаем кино *вместе* — есть такое хорошее слово.

Конечно, есть нюансы. Разумеется, я обязан учитывать, что передо мной человек, который не сделал ни одного полнометражного фильма, и в каком-то смысле нужно быть более требовательным к нему. Не потому, что он какой-то недоразвитый... Просто он еще не набил себе шишек, еще не доказал никому, в

том числе и себе, что он в состоянии, например, реализовать календарно-постановочный план, который сам же со своей командой и продюсером придумывал и утвердил. Он этого не знает. Нужно сделать все, чтобы план был реализован. Для этого повышенная требовательность, наверное, необходима.

Кроме того, продюсер, разумеется, чуть больше нервничает, потому что риск выше. Но этим кино, собственно, и привлекательно. Чем выше риск, тем интереснее жить. Но у риска должны быть тем не менее некие пределы. Я бы не сказал — разумные. Может быть, даже неразумные, но все же — пределы.

— К вопросу о пределах. Суммы, на которые делаются нынешние дебюты, вы могли бы обозначить?

— Ясно, что львиная доля дебютов снимается на относительно небольшие деньги — до 600—650 тысяч долларов. Правда, и здесь бывают исключения. И у нас есть пара дебютов, которые, пожалуй, будут стоить подороже. Это связано с ростом цен на кинопроизводство.

— Должна ли существовать система государственной поддержки молодых кинематографистов?

— Разумеется, должна. В общем, система господдержки существует. Этим вопросом занимается Министерство культуры. Всегда хочется, чтобы все делалось точнее, лучше, выверенное, чтобы селекция была более грамотной. Но, в общем, этот механизм как-то действует. Оригинальных идей о том, как этот механизм эффективно изменить, у меня нет.

Просто работать надо чуть-чуть поточнее. Важно, чтобы не просто строка «поддержать дебютантов» в программе стояла, а чтобы было у всех, кто этим ведает, искреннее и сильное желание дебютантов именно что поддержать. Это будущее и, собственно, настоящее нашего кино. Люди, входящие в кинематограф, сильно рискуют. Ведь ставка очень высока: человек делает фильм — и либо он режиссер, либо никто. И скоро это будет ясно и окружающим, и ему самому. Ну, сам он, возможно, будет еще долго заблуждаться на свой счет, но окружающие точно ничего не простят. Кино — это жестокая вещь. Оно влечет к себе, потом довольно жестко расставляет всех по местам. И повышенное внимание к дебютантам я считаю естественным.

ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА:

«С молодыми обращаются просто беспощадно»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

— Сейчас ситуация в российском кинематографе еще очень неопределенна. Кто сегодня поступает на Высшие курсы сценаристов и режиссеров? Какие мотивы у этих людей? Откуда они?

— Самые последние режиссерские наборы я не могу характеризовать. Что касается сценарных курсов, то чаще всего к нам приходят те, кто уже работает на телевидении или в журналах и хочет получить бóльшую квалификацию. Как всегда, среди них находятся слушатели, которые ориентированы на самореализацию, на высокое искусство. Может быть, их меньше, чем раньше, но тем не менее они есть. Есть, как всегда, способные люди. Есть, скажем так, менее способные. Но процент тех, кто меньше любит искусство, а больше хочет участвовать в процессе, гораздо выше, чем раньше.

— Отличаются ли нынешние молодые от тех, кто поступал двадцать-тридцать лет назад?

— Да, по-моему, сильно отличаются. Сегодняшние настроены на быструю реализацию. Их больше волнуют вопросы вписывания в профессиональную среду, кинематографическую и телевизионную, при этом они не проводят четкие грани между кино и ТВ, хотя это все-таки разные вещи. А второе отличие заключается в том, что Высшие курсы стали платными и, стало быть, идет менее жесткий отбор. Раньше был суровый конкурс, и на Курсы в основном попадали люди, имевшие какие-то рекомендации от киностудий, от Союза писателей... Сейчас фактически берут всех желающих обучаться.

Если говорить о режиссерах, то раньше наши выпускники очень быстро и четко вписывались в производство. Студии были заинтересованы в их маленьких учебных работах и охотно выделяли технику, пленку. Люди сразу учились работать в условиях масштабного производства. Сегодня очень часто студентам приходится делать учебные и дипломную работы на свои деньги или деньги спонсора и отчасти самодеятельным способом. Поэтому переход выпускников (даже снявших удачные дипломы) к работе в системе налаженного производства происходит очень мучительно.

Но, с другой стороны, сегодняшние дебютанты гораздо более деловиты. Они востребованы. Многие из них уходят на сериалы. И это накладывает отпечаток на их работы.

— Говоря о трудностях перехода молодых режиссеров к реальному производству, вы имели в виду незнание новой техники?

— Дело даже не столько в технике, хотя и такая проблема есть. (Не знаю, как ВГИК, а Курсы бедны техникой.) Но, в основном, беды возникают при организации работы с большим количеством людей. Это часть режиссерской профессии, и очень существенная. Раньше, когда слушатели снимали свои первые фильмы, пусть даже с маленькой съемочной группой, но в условиях реального производства, они в какой-то степени осваивали и этот круг обязанностей. Сейчас свои учебные фильмы студенты снимают по-любительски — помогая друг другу, «без посторонней помощи». Когда они оказываются в жесткой профессиональной системе производства, эта неопытность сказывается. Я знаю несколько случаев, когда наши выпускники начинали работать, снимали более или менее успешно, потом студия отказывалась от их услуг, а все дело в том, что в группе возникали конфликты.

— Раньше путь в кино шел либо через ВГИК, либо через цех, когда из ассис-

тента можно было вырасти до режиссера. Этот второй вариант сегодня исключен?

— По-моему, да. Говорят, сейчас большой дефицит кадров среднего звена, как, впрочем, и редакторов. Но я знаю, что наши выпускники, в основном, уходят работать над сериалами. Проходят мучительные, долгие годы, когда они мечутся, пытаются куда-то вписаться и у самых сильных из них это даже получается. Скажем, только сейчас удалось снять фильмы слушателям, заканчивавшим Курсы в начале 90-х годов. Я имею в виду Велединского, Сидорова, Прошкина-младшего. Андрей Прошкин, насколько я понимаю, — исключение, потому что он у отца работал вторым режиссером. Но у всех других было много пустых лет, когда они пытались устроиться. А сейчас они реализуются, и довольно успешно.

— В американском кино (да и над нашими сериалами) обычно работает команда сценаристов, в которой существует четкое разделение труда. Один классно пишет диалоги, второй отрабатывает сюжетные повороты и т.д. Как вы к этому относитесь? Надо ли этому учить в профессиональных учебных заведениях?

— Я не понимаю, как этому можно учить. У нас, на мой взгляд, такой метод плохо прививается. Впрочем, сейчас сериал «Бедная Настя» делается именно таким способом. Насколько мне известно, существует группа из пяти «сюжетников» и пяти «диалогистов». Над ними — head-writer. Поскольку это совместная постановка с Америкой, поэпизодные планы им присылают из США. Их пишет американская сценаристка. И за неделю они прорабатывают серию. Но существует и более традиционный способ. Каждый сценарист отвечает за свою серию. Плюс — есть координатор, подгоняющий серии одна к другой.

Учить этому, готовить к такого рода работе, на мой взгляд, невозможно. Да я и не знаю, нужно ли. Во всяком случае, у нас нет специалистов такого профиля. Поточная система ориентирована на отсутствие индивидуальности. А традиционно русское обучение строится как раз на выявлении индивидуальности. Мы стремимся к тому, чтобы люди знали драматургию и ее законы, умели работать со словом. Удастся ли нам традицию согласовать с производственной необходимостью, я пока не могу сказать.

Я знаю, например, один курс во ВГИКе, где мастер ориентирует студентов на то, чтобы они умели все. Владели бы всеми жанрами, всеми стилями. Все пишут мелодраму, потом все пишут комедию. Но я вижу, что самым сложным для ребят стало задание написать историю от себя. И наоборот, когда мы традиционно пытаемся вытащить из человека литературное, писательское начало, авторскую индивидуальность, то потом он не очень легко адаптируется в производстве. Это вопрос, о котором стоило бы подумать очень серьезно.

— Самое страшное ругательство при съемке: «Это «литература!» Противоречие между литературной основой и визуальным образом естественно? Или это точка, где проявляется отсутствие профессиональных навыков?

— Я думаю, что это вечное противоречие кино. Слово «литературно» всегда было ругательством. С другой стороны, настоящие режиссеры ищут людей, которые пишут неожиданные, самобытные вещи. Впрочем, я помню и противоположный случай, когда один молодой режиссер сказал маститому сценаристу: «Я никогда не буду ставить ваши сценарии, потому что вы слишком индивидуальны».

Но это противоречие не губительное, а плодотворное. В искусстве нельзя идти одним путем. Я уверена, что и в американском кинематографе существуют сценаристы, которые делают штучные вещи, и на них ориентируются те, кто работает на поток.

— В одном из интервью Александр Рогожкин говорил, что предпочитает писать сценарии сам, потому что ему надоело переписывать чужие. Переписывать и дописывать. Поскольку те сценарии, которые приносят ему, совсем коротенькие, в них не прописаны ни контекст, ни образы героев.

— Знаете, у меня другой опыт. Я, наоборот, чаще всего борюсь с тем, что слушатели курсов пишут очень пространно. Другое дело, что сейчас почти на-

сильно на производстве вводится американская форма записи сценария. На мой взгляд, она у нас не привилась и не может привиться. Не это главная беда. Главная заключается в том, что все-таки мало нового материала, нового ви́дения мира, свежих идей. Мы все в некоей неопределенности. Сбиты ориентиры. Что-то потеряли, что-то еще не приобрели. В молодых это особенно чувствуется. Я почти не знаю среди своих учеников людей, одержимых одной темой. Когда-то таким завидным выпускником Курсов был Глеб Панфилов... Его дипломная картина «В огне брода нет». Потом «Начало», другие ленты. Все его фильмы отличало внимание к внутреннему миру человека, простого человека. Это не означает, что раньше мастера разрабатывали одни и те же истории, но ведь какая-то внутренняя тема у них была. А сейчас я даже среди известных режиссеров знаю очень немногих, кто придерживается одной темы, у кого она есть. Например, Лидия Боброва пишет про то, что она знает, и про то, что ее волнует.

Большей частью молодым, в общем, все равно, что ставить. Это не значит, что они нетребовательны. По отношению к сценарию они могут быть требовательными. Но своей внутренней темы я у них почти не наблюдаю.

— Отсутствие нового ви́дения связано с отсутствием опыта? Или наоборот, лучшие произведения появляются, когда опыта нет, зато есть богатая фантазия?

— Я думаю, скорее — второе. Свежесть очень часто приходит оттого, что человек «не замылил» глаза. Когда-то замечательный скульптор, моя однофамилица Анна Семеновна Голубкина написала, что новички бывают поразительно свежи, но долго эта краска не держится, дальше должны вступать в дело ремесло и знание.

Очень точно сказано. Поэтому мне кажется, что, с одной стороны, очень важно привить студентам навыки ремесла. А с другой — не задавить робкие ростки их индивидуальности. Я думаю, что это задача номер один.

— Расскажите о «Практикуме», который сейчас ведете.

— Это экспериментальная мастерская. Мы пришли к выводу, что многие сценаристы просто не в состоянии учиться на дневном отделении, поскольку им надо зарабатывать на жизнь. И мы придумали вечернюю мастерскую в рамках Курсов, которая предполагает занятия только основами профессии. Это годичный курс. Приходят большей частью люди уже работающие — либо на телевидении, что чаще всего, либо в газетах и журналах, а, бывает, иногда из далеких областей. Один слушатель, например, работает в нефтяной компании. Он переводчик. Все время приносит на занятия свежие наблюдения, новый материал... Есть слушательница, которая в «Дорожном патруле» работала. У нее тоже полно материала.

В группе семь человек. Цели у них самые разные. Кто-то приходит для того, чтобы немножко подучиться и успешнее продвигаться в своей карьере. Кто-то потому, что хочет писать. И не только то, что заказывают, но и то, что самому интересно.

Что характерно для платного обучения? Начинает группа, допустим, из семи человек. Заканчивают трое-четверо. Потому что на вторую часть обучения у многих не хватает денег. А кого-то жизнь уносит совсем в другую сторону.

— С какими еще трудностями, кроме производственных, на ваш взгляд, сталкиваются молодые кинематографисты?

— Конечно, сейчас очень тяжелы правовые отношения. С молодыми иногда обращаются просто беспощадно. Особенно недавно возникшие фирмы. Они беспрерывно ищут новые сценарии. Но когда к ним сценарий попадает, месяцами нет ответа. Месяцами люди ходят, обивают пороги. Не отлажена договорная, юридическая система отношений продюсеров и молодых сценаристов.

Много было плохого в прежней нашей жизни. Но там была какая-то сложившаяся система. Скажем, человек заинтересовывал своей заявкой объединение — ему выплачивали аванс. Он готовил вариант сценария. А сейчас большей частью норовят взять и не заплатить. И сделать поправки до того, как человек подпишет контракт. Молодые ребята абсолютно бесправны. А сколько я знаю случаев, когда люди пишут месяцами, доделывают, переделывают. Потом вдруг

выясняется, что параллельно продюсеры уже с другими разговаривали на ту же тему. Очень много усилий пропадает втуне.

— Судебное разбирательство возможно? Но, наверное, не при нашей юридической системе...

— Во-первых, при другой системе. Во-вторых, суды тянутся годами. Нет настоящих экспертов. Все в каком-то подвешенном состоянии.

— Можно ли выработать систему юридических противовесов? Кто этим должен заниматься?

— Я не вполне компетентна в этих вопросах. Мне кажется, что Служба кинематографии при Министерстве культуры должна была бы этим в первую очередь заняться.

Но кроме законов существует человеческая практика. Что-то неудобно делать, что-то удобно. Сейчас все удобно, все нестыдно. Берут текст, автору говорят, что не подходит, а потом используют. Или передают его кому-то другому — я такие случаи знаю тоже. Люди оказываются в неловком положении, потому что использовали чужой материал, не зная об этом.

Видимо, одна из задач кинематографического сообщества — выработать не столько правовые, сколько этические нормы взаимоотношений в профессиональной среде.

СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ:

«Опору я ищу не в режиссере»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

— Вам приходилось работать с новичками. Как сегодня складываются отношения продюсера с молодыми режиссерами?

— Наш кинематограф традиционно ассоциируется с диктатом постановщика. Деньги всегда давали под режиссера. Темплан утверждали именно под него. Считалось, что режиссер всему голова. Поэтому роль режиссера в нашем кинематографе традиционно преувеличена. Тем не менее нельзя не понимать, что стала другой экономика, уже не те правила игры, изменилось соотношение ответственности между участниками кинопроцесса. Война между режиссером и продюсером происходит всегда. Мощный постановщик и слабенький продюсер — неизбежен перекос в сторону режиссера. Ситуация обратная — перекос в сторону продюсера.

Вместе с тем я продолжаю считать, что доля участия режиссера в создании фильма в российском кино всегда будет больше, скажем, чем в американском. Кино делает режиссер. И сегодня среди продюсеров существует конкуренция за режиссерские кадры.

— Проблема режиссерских кадров сегодня стоит так остро?

— Сейчас сумасшедший дефицит режиссеров. Телевизионный рынок создал на них такой колоссальный спрос — никакой ВГИК не успеет столько специалистов подготовить. Неудивительно, что многие из тех, кто снимает телевизионное кино, вообще ничему не обучены. Поэтому, несмотря на этот ненормальный спрос, я постоянно узнаю о проектах (есть деньги, телеканалы, продюсеры и т.д.), которые некому снимать. Режиссера не могут найти.

Мне бы очень хотелось, чтобы у киносообщества появилось понимание того, что кинематограф развивается в сторону развлечения, шоу-бизнеса. Это не хорошо и не плохо — просто факт биографии. Язык кино сформировался давно. Последние лет пятнадцать киноязык упрощается. В нашей стране причина тому — развал школы. В частности, ВГИКа. Возможно, и Высших курсов сценаристов и режиссеров.

С другой стороны, кинематограф — искусство грубое. Делать тонкие вещи в кинематографе может только чрезвычайно талантливый человек. А талант — это всегда эксклюзив. На то, что таланты будут выходить из стен ВГИКа толпами, рассчитывать неразумно. Но учитывая, что фильмы стоят денег, хотелось бы, чтобы выпускники все-таки имели какой-то запас профессиональной прочности. Его-то как раз я не часто обнаруживаю у молодых людей. Я по-прежнему вижу их стремление удивить мир: мол, сниму-ка я сейчас фильм и прославлюсь. Вот Звягинцев же смог. Вы думаете, что его картина в этом смысле не будет развращать очень многих, идущих вслед?

— «Золотые львы», полученные Звягинцевым, — это разврат?

— Это разврат для неокрепшего сознания. Каждый будет думать: «Ну чем я-то хуже?» Между тем есть профессионалы, которые убеждены, что «Возвращение», в общем, просто хороший дебют, не более того. А сейчас молодые кинематографисты будут говорить: «Звягинцев же смог! Дайте нам возможность, мы попробуем. И кто-нибудь из нас — каждый десятый из нас — тоже сможет».

— И что в этом плохого?

— Нет никакого смысла пускаться в формальные поиски, добиваясь какого-то изыска в дебютной работе. Ну, расскажи историю. Если ты искренен, интересен и чему-то обучен, то и твой фильм будет интересен. Я же вижу, что все происходит ровно наоборот. Посыл молодых примерно такой: плевать, про что история, но я хочу рассказать ее так, чтобы показать, какой я офигенный.

Я с интересом отношусь к формальным опытам людей состоявшихся. Вот набил руку, научился получать на экране то, что хотел, тогда экспериментируй. Я бы даже поддержал такие эксперименты. Думаю, что моя позиция не встретит всеобщего понимания. Особенно во ВГИКе.

— Все же непонятно, почему формальные изыски и внятное изложение истории — вещи, несовместные для дебюта...

— Возьмем самую простенькую вещь — немонтажность... Почти сто лет назад разные великие люди сообщили друг другу и миру, что фильмы делаются в процессе монтажа. А монтаж — такая интересная штучка, которой необходимо обучать. В этом деле очень много секретов. Есть точка зрения, что идеальный монтаж — это когда его нет. История рассказывается таким образом, что зритель не замечает ни одной склейки. Хотя, естественно, склейки есть. Искусству монтажа учат специально. Есть традиция, учебники, монтажеры. Есть очень опытные и талантливые люди, есть не очень. Проблема в том, что это искусство студентам часто неведомо. Это я говорю о межкадровом монтаже. А если мы заговорим о монтаже внутрикадровом, то тут вообще беда.

Двадцать лет назад, обнаружив немонтажность в фильме, профессионалы в буфете могли ругаться до крика. Сегодня я встречаю в фильмах немонтажность на каждом шагу. Нет времени, очень высокая выработка, все спешат. Но это непростительные ошибки. Идет постепенное разрушение хороших традиций. Почему не искать новое на почве традиций? Почему нужно их забывать, разрушать, не уважать?

Таких профессиональных тонкостей в профессии режиссера множество. Я убежден, что нюансом, из которых складывается профессия, уделяют недостаточное внимание и школа, и сами обучающиеся. Приятно пускаться в концептуальные рассуждения, философские трактовки пространства и времени и т.п. Все это здорово. Но все-таки — станочек есть в балете? Никто его не отменял. Равно как и в школе живописи никто не отменял обучение рисунку. А эти искусства тоньше, чем кинематограф. Там все инструменты в одних руках. А у режиссера в руках — погода, облака, луна, солнце, оптика, пленка. У него грубее инструменты.

— Раньше, чтобы стать режиссером, человек либо заканчивал ВГИК, либо лет пять-шесть работал ассистентом, вторым режиссером у мастера и вырастал сам в профессионала. Сейчас оказалось, что второй путь не очень реален. Где вы ищете режиссеров? На что обращаете внимание при выборе дебютантов?

— Эта схема: ассистент — второй режиссер — режиссер — никуда не исчезла. В каких-то случаях она работает. Кроме того, человек же может сам учиться. Он может смотреть, думать, читать книги. И что-то понять для себя. Звягинцев ведь на самом деле не первую картину сделал. У него было три короткометражки.

Когда не было видеотехнологий, людям не на чем было набивать руку. Или снимаешь фильм на пленке, или вообще не снимаешь. Поди получи короткометражку или дебют... Трудно. А сейчас взял камеру, пошел, попробовал снимать, посмотрел, что получилось. Все про себя понял. Или не понял. Я недавно открыл для себя целый пласт параллельного кино, которое снимают молодые люди на видеокамеры, на цифровые камеры... Конечно, графомании много. Кинографомании. Что вижу, то пою. Пою бездарно. Но бывает и по-другому.

Кинематографисты ошибочно полагают, что мы, продюсеры, им нужны. На самом деле — наоборот, это они нам нужны. И тот, кто строит равные и партнерские отношения, всегда выигрывает. Нет никакой групповщины, никакой коррупции, никакого закрытого клуба. Этого нет — сто пудов! Я никому не отказываю в просмотре. Я не все сценарии, что мне несут, читаю. Но если мне приносят кассету, я смотрю обязательно.

Что сложно? Режиссерская составляющая, если она есть в человеке, — это совокупность определенных качеств. Мало кто обладает всеми. Ничего страшного. Кто-то не искренен, но профессионален. Кто-то энергичен, но не образован. Всякое бывает. Режиссер — профессия брутальная. Он должен иметь ясные позиции и очевидные заблуждения. Режиссер без заблуждений вообще не режиссер, он философ. Его заблуждения и недостатки, как правило, продолжение его достоинств. Ощущение гармонии формы и способность ее создавать, если они присущи человеку от природы, могут дать ему шанс стать режиссером. Дальше всего-навсего нужно эти качества отшлифовать, обрамить — здесь нужна школа.

Я готов рисковать с любым дебютантом, независимо от его диплома. Конечно, лучше, когда человек имеет диплом. Лучше, когда он поварился во ВГИКе. Лучше, когда он поработал на площадке.

Когда я придумываю проект, я стараюсь предположить, что режиссер не является очевидной опорой фильма. Если режиссер окажется сильной составляющей проекта, слава богу. Но, конечно же, опору я ищу не в режиссере.

— Почему — «конечно»?

— На всякий случай. А вдруг он слаб? Другая опора — сценарий. И естественно, важно ощущение, что этот проект необходим в конкретной сегодняшней ситуации — культурной, исторической, политической, социальной. И если все эти опоры существуют, и при этом еще оказывается хороший режиссер, то получаем фильм.

— В чем вы видите причины упадка профессиональной школы?

— Нельзя построить коммунизм в отдельно взятой отрасли. Упал престиж профессии преподавателя в обществе. И в частности, во ВГИКе.

— Это проблема зарплаты?

— Не только. Преподаватель — все-таки не обязательно режиссер. Это всегда так было. Мария Иосифовна Кнебель научила почти всех современных театральных мэтров, а сама не была выдающимся режиссером. И во ВГИКе, видимо, так было. Я там не учился. Меня когда-то не принял Хуциев.

Мы тут недавно разговаривали с группой товарищей и коллег. В одном месте одновременно собрались пятнадцать человек продюсеров, которые делают процентов семьдесят российского кино. И вот Карен Шахназаров говорит: «Мы на «Мосфильме» открыли курсы, учим людей...» Правильно. Рынок нас вынуждает заботиться о подготовке кадров. Продюсер — это ведь человек, ответственный за реализацию проекта. Он отвечает за то, что проект будет доведен до конца и показан людям. А для этого нужны кадры. И мы поняли, сидя друг напротив друга, что готовы участвовать в их подготовке.

— Вкладывать деньги в образование?

— Да. Но, по-моему, гораздо целесообразнее этим озаботиться все-таки государству. Надо понимать, что у нас, независимых продюсеров, достаточно скромные денежные возможности. Нам не так хорошо, как это кажется со стороны. Самые лучшие кинокомпании, устойчивые, стабильные, — не в шоколаде. Мне говорят: у вас — «Бумер», у вас рекордные цифры сборов. Ну и что! А сколько стоил фильм? А сколько стоили деньги? А сколько стоила реклама? А доля дистрибьютора? А что такое доля прокатчика-показчика? И получается, что самый успешный фильм прошлого года еле-еле вырулил в «плюс 0». Что говорить про остальные?

— Продюсеры готовы финансировать уже существующие образовательные структуры или новые?

— Это роли не играет. Мы озабочены этой проблемой. Она нас мучает. Ну как можно научить сценариста? Это же серьезная фундаментальная задача. И, конечно, решать ее должны даже не все продюсеры вместе взятые. Вы думаете, что наши сценаристы, те, с кем мы работаем, не учатся на своих ошибках и на наших деньгах в процессе производства? Учатся. Я замечаю, что многие дебютанты в процессе съемок фильма прогрессируют каждый месяц. То, что человек не мог сделать сегодня, через месяц съемок он делает легко.

Я ощущаю нехватку, в первую очередь, даже не сценаристов, а людей, придумывающих, какой фильм можно делать.

— А чем отличается сценарист от человека, придумывающего, какой фильм можно делать?

— Чем отличается аранжировщик от человека, который может написать песню?

— Он должен принести идею проекта?

— Конечно. Его зерно. Доминанту.

— Но разве сценарист не с этим приходит?

— Не всегда. Иногда он приходит с текстом, с коллизиями, сюжетом, но — без доминанты фильма. Непонятно, ради чего стоит делать фильм. Это самая большая проблема.

Я тут вдруг понял, что люди, которые придумывают фильмы (и режиссеры, и сценаристы) находятся в некоем безвоздушном пространстве. Они дезориентированы объективной реальностью. Реальностью нашей страны, которая, к сожалению, только в последнее время стала обретать представление о патриотизме, о том, что мы все вместе какая-то общность, а не стадо. Фильм начинается с простых вещей: кто, где, когда. Где, когда — понятно. Потому что снять «здесь и сегодня» дешевле, чем воссоздать «вчера». А вот кто герои? А правда, кто герой нашего времени? Милиционеры потеряли авторитет. Бандиты просто осточертели. Инженеры живут неинтересно. Олигархи не в почете. Про кого снимать?

— Про детей.

— Может быть. На самом деле мы столкнулись с системным идейным кризисом, который неизбежно каким-то образом начнет разрешаться. Как только появятся честные, нелицемерные общественные ориентиры, да еще и временна́я дистанция, придут и идеи фильмов. У людей, придумывающих фильмы, появится какая-то внутренняя опора.

И еще важный момент. За пятнадцать лет отсутствия устойчивости, перспектив на рынке сценарного труда туда не пришли очень многие люди — из тех, что могли бы. Просто не захотели, не заинтересовались, не попробовали. Денег-то не было. Да и сейчас нет по большому счету. Все вместе мы потеряли какое-то количество потенциально способных людей. Ну чего было идти в кинематограф, который совсем на боку лежал?

Я не знаю, кто учит сценаристов. Я просто читаю сценарии. И то, что я читаю, очень печально. Не режиссура сегодня самая большая проблема для кинематографа, а сценарное дело. Пишут про что-то, а жизнь идет рядом. Пространство их текстов и пространство жизни не совпадает. Иногда приносят интересную самодостаточную штучку, которая драматически даже как-то завязана, обоснована и способна развиваться. Но совершенно нельзя понять, зачем этот

фильм делать. Он же стоит денег. Это просто искусствоведческие опыты, формальный поиск.

— Вы начали с того, что кинематограф движется в сторону развлечения. Но шоу-бизнес не ищет героев времени. Есть треугольник «муж — жена — любовник» — и мелодрама готова.

— Но вы согласны с этим движением кинематографа?

— Отвечу, что кинематограф с развлечения, как вы сказали, начал развиваться.

— Может быть. Но очень скоро приобрел вектор художественного развития. Кино совершенствовалось в технике и в языке. Достигло очень серьезного уровня в 70-х. А дальше закончились сюжеты.

Надо просто провести виртуальный водораздел. В музыке он уже сделан. «Тату» не приглашают в консерваторию. Равно и Башмет не работает в определенных аудиториях. Допустим, мы придумали бизнес-проект — группу «Стрелки». Мы не претендуем на многое — мы претендуем на бизнес. Это музыка? Да. Хорошая? Не хочу судить. Работает? Да. Другие люди работают иначе и в других аудиториях. Основа, на которой все это зиждется, разная. Потребительская аудитория разная.

— Означает ли это, что подготовка кадров для кино развлекательного и кино, которое является серьезным искусством, должна принципиально отличаться?

— Отличаться должна, но не принципиально. Балабанов же может и то, и другое. Рогожкин может и то, и другое. Я вожу машину, я могу водить ее быстро и медленно, вяло и не вяло.

— Если вернуться к проблемам ВГИКа, то, на ваш взгляд, чем они определяются?

— Общим состоянием отрасли. Конечно, ВГИК пострадал. Все пострадали. Надо ясно это понимать. Нечестно набрасываться на ВГИК.

Нормальная ситуация, когда режиссеров больше, чем фильмов. В основе высокого художественного кино должен находиться сильный, профессиональный кинематограф. А под ним должен лежать огромный пласт «мыла». И тогда кинематограф развивается как мощный процесс, который сам себя питает. Он сам к себе притягивает людей, энергию. А у нас эта пирамида перевернута. Неизбежное следствие — недостаточный денежный оборот в отрасли.

Очень существенный денежный оборот в нефтяной отрасли и банковской сфере привел к фантастическому кадровому перевороту. Люди работают в России после Гарварда, Оксфорда, Йеля и т.п. И эти отрасли растут, капитализируются и развиваются.

Кинематографическая ситуация... ватная, она структурно еще окончательно не сформирована.

И конкурентное окружение тяжелое. Сравните его с автомобильной ситуацией, и вы поймете, о чем я говорю. Зачем, казалось бы, России производить автомобили? Откройте границу, позвольте нашим гражданам покупать все, что они хотят, а вырученные на таможне деньги отдайте безработным, которых уволите с автозаводов. Я, конечно, шучу. Но тем не менее все эти таможенные регулирования люди лоббируют. Мощные, серьезные люди.

Странная вещь: защищают металл, а мозги нет. Удивительно, да? Как только мы подходим к разговору о защитных механизмах, так тут же появляются рыночники. Или... иные лоббисты? Квоты нельзя — погубим развитие кинотеатров. Пошлины нельзя... Я считаю: квоты нельзя, а пошлины можно. Но дело не в том, что я считаю, а в том, что системная модель кинематографа у нас не создана.

Вообще, причины для существования кино в России исключительно ментально-психологические. Мы такой народ: любим о себе подумать, поплакать, погоревать. У нас редко бывают хэппи энды. Нам прикольно так жить. Мы не можем не делать фильмы, не писать книги, не сочинять музыку, не ходить в балет. Если бы все, что произошло с нашим кино, случилось в другой стране, то кинематограф там вообще исчез бы с лица земли. Мы сейчас держимся не на бизнес-основаниях. Мы только начинаем за них цепляться. Уже появились плацдармы. Пока идет хаотический, интуитивный рост — в сфере кинопроката в основном. А также в сфере кинотехнологий.

— Когда вы говорили о ватной структуре, что вы имели в виду?

— Это могла бы быть отдельная тема. Инфраструктура — основа любого процесса. Инфраструктуру насыщают оборотом, денежными, человеческими, управленческими ресурсами. Структура кинематографическая устроена пока тяжело и сложно.

Мы зря забываем одну интересную вещь. Мы говорим о конкуренции со стороны западных фильмов. Но мы забываем о конкуренции со стороны рекламного рынка. Себестоимость российских фильмов из-за наличия клипов и рекламы выше, чем могла бы быть, если бы эти вещи были разделены. Осветитель, приходящий к нам на работу сегодня, вчера получал огромную зарплату, снимая рекламный ролик с сумасшедшим бюджетом. Рекламный рынок — это тоже конкурентное окружение кинематографа.

— Да, но он же дает кадры. Многие еще вчера снимали клипы...

— Грымов — хорошо. Янковский — отлично. Федя Бондарчук — замечательно. Но есть же еще костюмеры, осветители, реквизиторы, водители... Рекламный рынок не производит кадры. Туда, наоборот, ушли все самые лучшие, все самые обученные, насытили тот рынок труда. Он не растет — люди справляются с объемом.

А теперь посмотрите еще на один конкурентный рынок — на телепроизводство. Оно гарантированно рентабельно. Сравните ситуацию телепродюсера с ситуацией кинопродюсера. Две большие разницы, как говорят в Одессе. Телепродюсер производит семь минут полезного времени в день. А иногда и двенадцать. Кинопродюсер — три минуты. Себестоимость производства фильма очень высокая.

Телепроизводство, музыкальное видео, реклама — это бизнес. Производство игрового кинофильма не является бизнесом в чистом виде. Это венчурное дело, то есть высоко рискованное. Оно не форматируется от рынка, как любой бизнес. Мы не знаем заранее доходной части художественного кинопроизводства. Но мы точно знаем ее в клипе, в рекламе и в телепроизводстве. Там есть цена, норма рентабельности, норма прибыли. В кино — нет.

В Америке кто больше зарабатывает? Кинорежиссер или телережиссер? Конечно, кинорежиссер. Сценарист в рекламе или сценарист в кино? Конечно, в кино. Процесс там выстраивается от рынка. От доходной части. От зрителей.

Добавьте к этой картинке под названием «конкурентное окружение нашего кинематографа» ситуацию с пиратством, о которой я уже много раз говорил... Доходы от продажи DVD и видео мы практически не учитываем в своих бизнес-планах. Если бы пиратство было минимизировано, мы выживали бы на рынке за счет видео и DVD. Но этот рынок убит. Это мрачная пустая тема, которая набила оскомину. Я никаких путей решения проблемы не вижу, кроме очень сильных, волевых, последовательных действий государства.

— На таком фоне камикадзе, желающих стать продюсерами, не густо?

— Меня смешит факультет под названием «экономический» во ВГИКе. В кино нет экономики. В кино есть управление. Надо готовить управленцев. Я могу вспомнить нескольких людей, которые, начав работать у меня вторым продюсером или директором, стали вполне самостоятельными. Люди внутри кинокомпании растут, уходят в самостоятельное плавание и выживают. Этому не научить во ВГИКе.

И не нужно выпускникам киноинститута бросаться в собственный бизнес по производству фильмов. Кто рискнет двадцатипятилетнему человеку доверить миллион долларов? Он ответит за него? Допустим, он здорово одет и хорошо разговаривает. Даже убедил инвестора. А потом что? Режиссера учить нужно, сценариста — обязательно. А управленцу надо работать в отрасли и расти там.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19,
стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер.. 5/7
тел. 951-9360

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. «Новая книга»
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Р Е П Е Р Т У А Р

«72 метра»,
режиссер
Владимир Хотиненко

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Думать о хорошем

Серьезная раскрутка. Звездный кастинг. Всемирно известный композитор. Станет ли фильм «72 метра» Владимира Хотиненко хитом? Скорее да, чем нет. Но важно другое: такие картины ненароком ставят существенный вопрос о статусе национального кинематографа в современной российской реальности. Именно массовое кино здесь и сейчас является самым сложным, трудным из искусств, более того — авангардом в прямом смысле этого слова, задачи и особенно сверхзадачи которого вряд ли сопоставимы с достижениями кино авторского.

Очевидно, создатели «72 метров» мыслили если не в мировом, то уж точно не в узкороссийском масштабе. Тем более нынешней публике есть с чем сравнивать. У фильмов о подлодках своя генеалогия, свои традиции, выпестованные, естественно, Голливудом. Водные поверхности и глубины. Безграничное пространство над перископом и клаустрофобическое — внутри лодки. Военные операции и противостояния характеров.

Одно из последних достижений — «К-19: Оставляющая вдов» («К-19: Угроза жизни») Кэтрин Бигелоу. Эта картина о подвиге советских подводников, спасших мир, как гласит вступительный титр, от третьей мировой войны, — идеальный контрапункт «72 метрам». Заслуга Бигелоу — в добросовестном разрушении комфортного, по сути, стереотипа: американцы про нас снимать не умеют и тому рады. Харрисон Форд в роли командира атомной подлодки Вострикова

«72 метра»

По мотивам произведений А.Покровского

Автор сценария **В.Залотуха**

Режиссер **В.Хотиненко**

Оператор **И.Демин**

Художник **К.Мельников**

Композитор **Эннио Морриконе**

В ролях: **С.Маковецкий, А.Краско, М.Башаров, Д.Ульянов, Ч.Хаматова, С.Гармаш, В.Галкин и другие**

Первый канал, студия «ТРИТЭ»

Россия

2003

может вызвать укоризну разве что на первых кадрах. Но «эффекта подлинности» Бигелоу добивается не столько воссозданием деталей эпохи и среды, сколько «эффектом присутствия». При этом режиссер обошлась без разных «про» и «анти» — отголосков времен «холодной войны». Хотя сценарий таил в себе массу подобных соблазнов.

Именно эти соблазны все еще актуальны у нас. Не они ли мешают связать в единое понятие слова «массовое» и «искусство»? Наша перенасыщенная, сверхинтенсивная реальность отторгает чистые жанровые структуры. Чистый жанр если и возникает, то как мера вынужденная, симптом безысходности. С другой стороны, от идеологии, чьи функции до сих пор не переосмыслены, бегут так же, как от реальности. Круг замыкается.

В этом смысле Кэтрин Бигелоу, наверное, было легче. Ее свобода — дистанция. Не только та, что отделяет современную Америку от СССР 60—70-х годов (время действия ее фильма). Еще и другая — та, что не позволяет реальности (а фильм основан на реальных фактах) одержать верх над киноиллюзией. Владение такой защитной оптикой и есть высокопробная (голливудская) режиссура.

За плечами Хотиненко маячила не столько «К-19» Бигелоу, сколько незабытая трагедия «Курска». Однако в фильме никаких аллюзий по этому поводу. Зато попытка реабилитировать реальность, как будто «ничего не произошло», проскальзывает в каждом кадре.

Долгая завязка. Не успевает капитан «Славянки», знаменитый на весь флот Гена Янычар (А.Краско), бросить в море фуражку — жест ритуальный, — как к нему вестовой с новым приказом. Теперь «Славянка» должна провести военные учения, а потом исчезнуть из поля зрения радаров, лечь на дно.

Команда в сборе. Не хватает только загульного лейтенанта Орлова (М.Башаров). Он ни слухом ни духом, зато всегда готов. То ли с похмелья (не первую неделю празднует день рождения), то ли спросонья, то ли еще по какой причине перед ним, стоящим на крыльце гауптвахты, проплывает видение: весь экипаж подлодки в белой парадной форме под марш «Прощание славянки» строем уходит под воду.

Капитан забывает дома любимую кружку — хорошо, что жена спохватилась. И чайка, попавшая под руку матросу, наводящему на палубе марафет и красящему что-то суриком, получает алую отметину и долго мельтешит на экране. Плохие приметы.

Военные учения потревожили невзорвавшуюся в свое время мину (эхо Великой Отечественной), и она поднимается со дна. От столкновения с этой миной субмарина получает пробоину и тонет, ложась на глубину семьдесят два метра. Таким образом, поставленная перед «Славянкой» цель – уйти от радаров — сыграет с ней злую шутку. На берегу убеждены, что раз подлодки не видно, значит, Янычар отлично справляется с заданием.

Янычар гибнет первым. Выжившие оказываются в разных отсеках. Трое — в затопленных, остальные — в более безопасных. Нарушая устав, последние спасают первых.

Матрос с говорящей фамилией Молодой, фанат Децла, в ключевой момент выстреливает: «Рэп победит». Двое лейтенантов и закадычных друзей, когда-то не поделивших Нелли (Чулпан Хаматова), предаются ностальгическим воспоминаниям. Сама же прекрасная разлучница, а теперь — беременная супруга лейтенанта Муравьева, тревожится за любимого, успокаиваясь за чтением «Алых парусов». К ней с «приветом» от мужа прибудет лично командующий флотом.

Двое мичманов. Одного зовут Крауз (С.Гармаш). Ему изменяет жена. Он не может себе простить, что не успел подарить ей купленные серьги, сгоряча хотел их перепродать, да не вышло. Крауз пытается стреляться. Другой мичман – Михайлов (В.Галкин) себя не проявил — ничего выдающегося ему в сценарии не придумали. Галкин обошелся небольшим эпизодом в завязке: салаге-ученому Черненко (С.Маковецкий), который впервые идет в морской поход, мичман вешает лапшу на уши по поводу женщин из латекса, предназначенных исключительно для офицерского состава. Прибалдевший от такой информации Черненко верит.

Герой М.Башарова, «третий лишний» в любовном треугольнике, балагур и большой фантазер. По грудь в воде он веселит команду рассказом, который тут же превращается в очередную вставную новеллу. Про то, как на уборке картошки по просьбе бабуси за пару бутылок согласился пустить на мясо корову, использовал для этого хитрое взрывное устройство, в результате — хлев вдребезги, а с буренкой ничего, после стресса доиться стала. Он же на свой лад объясняет случившееся. Не кто иной, как его дед, заминировал морское дно. Дед носил суперские часы, но внуку их не подарил, унес с собой в могилу. Внук же задумал чудо-механизм вернуть и прах предка потревожил, ну а злополучная мина — отмщение за его, внука, недостойное поведение.

«72 метра»

Вставные новеллы — и про корову, и про то, как ездили за дыхательными аппаратами, которые (кроме одного) в нужный момент отказали, и про то, как всем миром не приняли украинскую присягу, а также воспоминания и фантазии лейтенантов — занимают половину, а то и больше, экранного времени. Авторы так и норовят «поднять перископ» и возвратиться на поверхность. Неуютное «здесь и сейчас» меняется на комфортное «там и тогда». Классическое единство времени, места и действия (фундамент драмы Бигелоу) пропадает в «72 метрах» из-за самодостаточных флэшбэков. Странно то, что балагурство из этих ретроспекций проникает и в атмосферу на подорвавшейся лодке. Бесспорно, смех снимает страх, но ведь и усиливает его. Зато зашкаливающая юморина не оставляет пространства для психологических коллизий. Или на затонувшей субмарине все настолько ясно, что поводов для беспокойства *уже* нет?

К слову, героизм русских подводников из американского фильма «К-19» — не синоним смиренной жертвенности. Напротив, Бигелоу реабилитирует нашу историю, а заодно — и современность, переворачивая идеологические клише. Героизм ее героев — в великом отказе быть жертвами. И этот сугубо личный выбор мотивирован не готовностью умереть во имя державы, но реальным, физическим страхом смерти.

В отличие от «К-19», организованной как совокупность судьбоносных конфликтов, в основании «72 метров» — последовательно бесконфликтная драматургия. Причина катастрофы — случайность, стечение обстоятельств, рок. Виноватых нет. Ко всему прочему, это «логика вещей: самые надежные корабли и подводные лодки тонули и, увы, будут еще тонуть» (из пресс-релиза), а «трагедия этой подлодки никак не угрожает миру» (Владимир Хотиненко).

Антагонистов среди героев нет. В момент смертельной опасности и вообще,

что бы ни случилось, стараются вести себя так, словно не произошло ничего. Мгновенная смерть капитана перечит всем законам жанра и выглядит натяжкой еще на уровне сценария. Все подводники однозначно положительны, настолько, что невольно начинают походить на идеальные жертвы.

Такая реабилитация реальности (ВМФ, «Курска») рядом с самой реальностью, смотреть на которую больно и страшно, действенной не кажется. «72 метра» Александра Покровского были написаны до «Курска». Интересно, каким был бы фильм, будь и он снят до трагедии? Может быть, не столь болезненная, как сейчас, оглядка на реальность наладила бы его ритм, прояснила жанр? Ясно только то, что от навязанной кем-то необходимости «закрыть глаза» или хотя бы «смотреть сквозь пальцы» страдают все — и зрители, и режиссеры.

Лучше всего пафос «72 метров» выражает, на мой взгляд, призыв недавней рекламной заставки Первого канала, заказчика ленты: «Думай о хорошем». Казалось бы, что может быть проще и безнадежнее? Этот почти отчаянный призыв ничего уже не обещает и не гарантирует. Скорее, подразумевает: уверенности в том, что все будет хорошо, больше нет. Потому и поручиться за «хорошее» некому. «Хорошее» гуляет само по себе. Оттого и взять на себя ответственность за «хорошее» никто не берется. Так что если кто не спрятался — то есть подорвался на мине, затонул или еще чего, — никто не виноват. А если же подорвался, затонул и при этом остался жив — значит, не зря думал о хорошем! Ведь бывает и хуже. А если на глубине семьдесят два метра еще и апельсинов навалом, и от смеха помереть можно, ну разве это не удача?!

И все-таки: что такого должно произойти, чтобы не только думать, но и действовать? Или мысли о хорошем обладают такой силой, что действий не предполагают и можно расслабиться? Судя по «72 метрам», вроде так оно и есть. Зачем топили лодку, если это событие не в силах изменить состояние героев, смазать «карту будня»?

Если допустить, что такого рода критический идеализм тянет на идеологию, то она явно противоречит элементарным законам самого массового из искусств.

Финал у фильма открытый. Ученый-интеллигент, тот самый Черненко, впервые попавший на субмарину (давняя мечта), поднимается на поверхность (в единственном исправном скафандре) и спешит сообщить миру о своих товарищах, оставшихся на краю гибели. В эпизоде со всплытием возникает наконец саспенс. Тут переживаешь не столько за всех героев, чья судьба в руках Черненко, сколько за него самого. Маковецкий в очередной раз сыграл человека, который везде лишний — и на суше, и на море. Заброшенный на «Славянку» по собственному желанию, но по воле судьбы не нашедший себя и здесь, он всегда сам по себе, даже если слушает матросские байки, зато, если нужно, готов и песенку спеть, и с глубины семидесяти двух метров всплыть, и экипаж спасти. Этот герой, не утепленный закадровыми эскападами (так как в них не нуждается, в отличие от других, обозначенных лишь типажно), тянет за собой большую, тяжелую биографию, которая неподвластна логике «думай о хорошем». Его биография просто-напросто сложнее этой логики. Безусловная удача Хотиненко — и здесь проявились режиссерская воля, его социальное чутье (был же «Макаров» с тем же Маковецким) — в том, что разрешается судьба именно Черненко. И не только потому, что он гражданский и долг военных — прежде всех спасти его. Еще и потому (заслуга артиста), что этот ни в чем, ни в ком не уверенный человек сам не знает, где лучше — внизу ли, наверху ли. Какая разница? И там, и тут ему одинаково плохо и одинаково хорошо. Выкарабкавшийся на берег Черненко непременно доложит о «Славянке» кому следует. Хотя, наткнись он не на того, этому нешукшинскому чудику можно не поверить и послать подальше.

Персонаж Маковецкого — классический человек со стороны на подлодке. Он — *добровольный зритель* происходящего. Стань он медиатором, будь его точка зрения, его сознание определяющими в этой истории, идеализм «72 метров» не казался бы столь уязвимым.

Преступление и наказание

Второе название «Игр мотыльков» — «Чучело-2» — отсылает нас одновременно и к знаменитому быковскому фильму, и к всей традиции советского детско-юношеского кино с его высоким педагогическо-гуманистическим пафосом. Это было кино чистое, трепетное, исполненное морального беспокойства и добрых чувств. Лучшие режиссеры 60—80-х, от С.Ростоцкого до Р.Быкова, от Б.Фрумина до Д.Асановой, пытались уберечь хотя бы детей от несовершенств окружающего мира и обеспечить трансляцию в будущее незыблемых заповедей любви, добра, бескорыстия, уважения к личности... Фильмы о детях — всегда фильмы о будущем. Тогда в будущее еще очень хотелось верить.

С началом перестройки эта вера сменилась паническим ужасом. Экран заполонили дети-преступники и наркоманы, малолетние рэкетиры и проститутки... Несмышленые существа, отбившиеся от рук, беззащитные жертвы насилия, беглецы и узники чудовищных детдомов и колоний, бессмысленно безжалостные и страдающие от жестокости ближних... Судьба героя-подростка в чернушном кино перестроечного периода была поистине страшной и отражала не столько ужасающую реальность, сколько растерянность и невротический страх перед будущим «подросткового» социума, лишившегося патерналистской опеки со стороны партии, правительства и государства.

Затем наступил непродолжительный период «светлухи», когда дети в кино вдруг оказались более адаптированными к реалиям новой жизни, чем взрослые. В обмен на любовь, защиту и понимание они делились практическим опытом выживания в мире торгашества и чистогана. Дети были прагматичны, обаятельны в своем современном цинизме и при этом то и дело спасали взрослых от полного жизненного крушения. Ка-

«Игры мотыльков»

По мотивам повести В.Железникова

Авторы сценария **В.Железников, Г.Арбузова, А.Прошкин-мл., В.Козлов**

Режиссер **А.Прошкин-мл.**

Оператор **Ю.Райский**

Художник **А.Гиляревский**

Композитор **С.Шнуров**

Звукорежиссер **Р.Казарян**

В ролях: **А.Чадов, О.Акиньшина, М.Звонарева, А.Шевченков, А.Смоляков, С.Шнуров, Д.Екамасова, П.Головина, Ю.Ломакина**

Киностудия «Глобус» при участии киноконцерна «Мосфильм» и Министерства культуры РФ

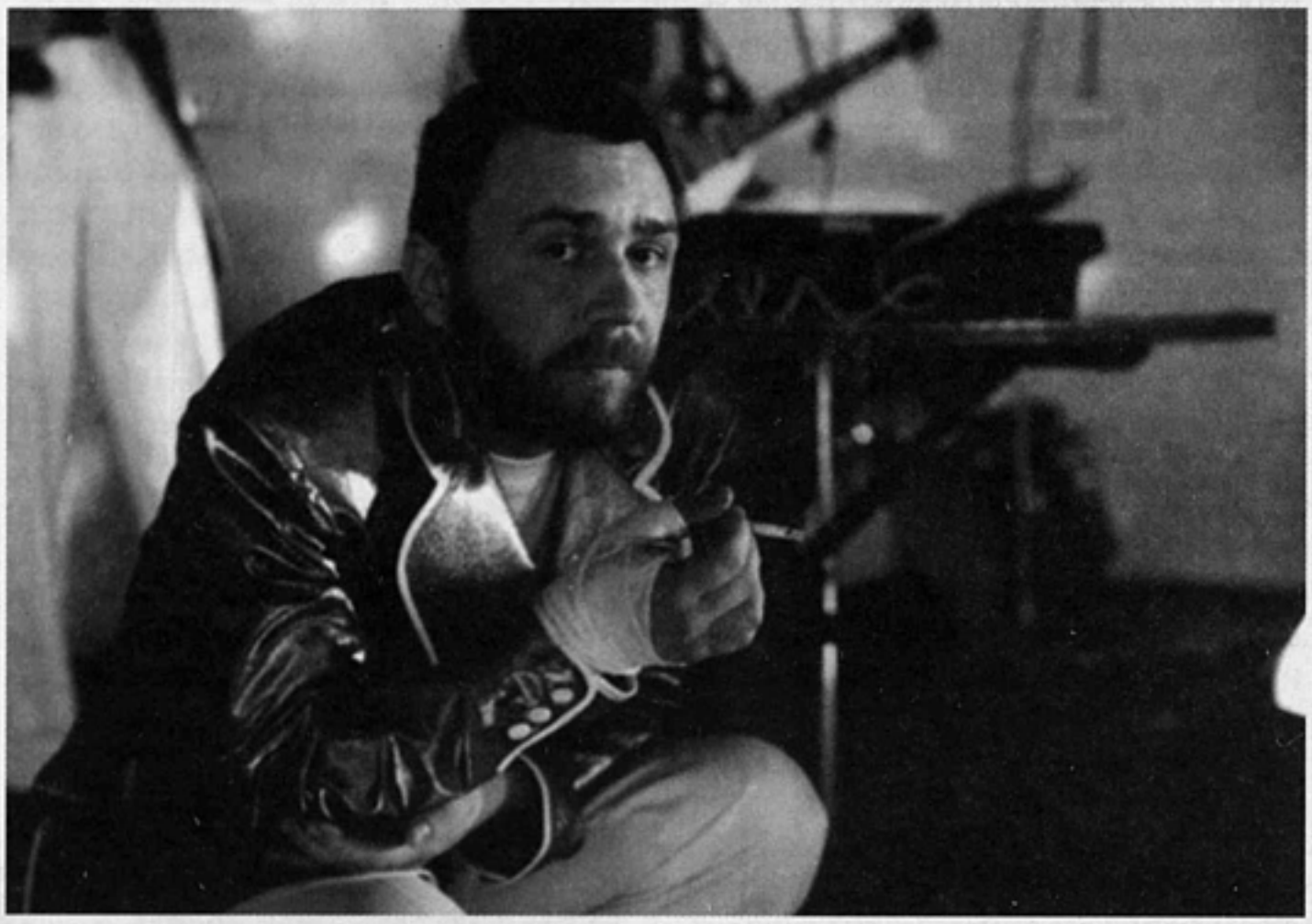
Россия

2003

залось, взаимопонимание найдено, восстановлена связь времен... Но это была сказка, в которую общество так и не поверило.

А потом дети выросли и сами стали снимать про себя. Наступила эпоха «Бумера» — культового кино про лихое и отчаянное самоутверждение подростков-маугли, молодых, голодных волчат, которым папы-мамы вообще никогда не рассказывали «что такое хорошо и что такое плохо».

«Игры мотыльков» — фильм, любопытный уже тем, что голос «пап и мам» звучит здесь вполне явственно наряду с голосами более молодых героев нашего времени. От имени гуманистического подросткового доперестроечного кино



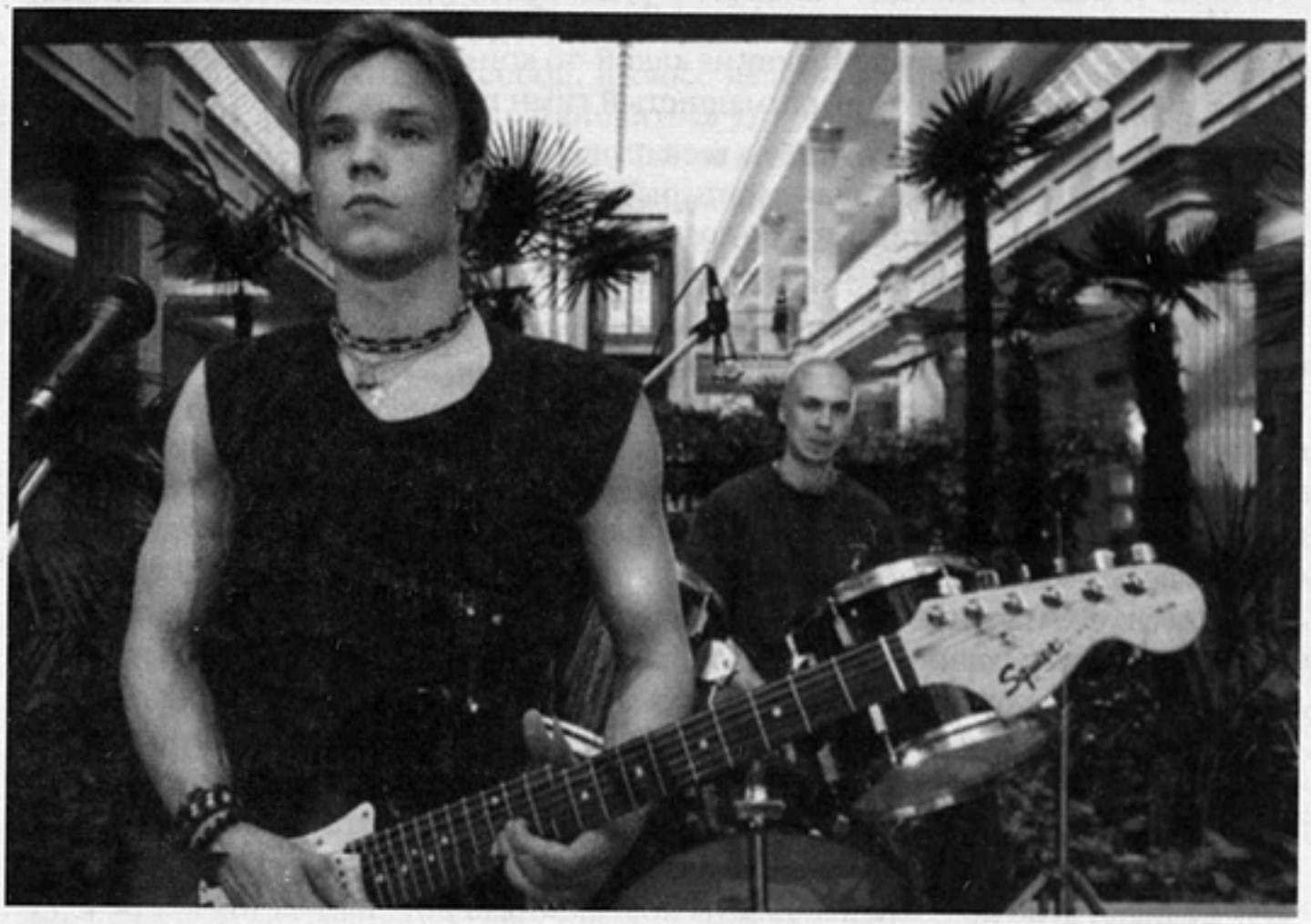
«Игры мотыльков»

представительствуют сценаристы В.Железников (автор повестей «Чучело» и «Чучело-2») и Г.Арбузова, а от лица современности — режиссер А.Прошкин-младший, автор музыки — кумир подрастающего поколения С.Шнуров, актер А.Чадов, не так давно сыгравший главную роль в «Войне» А.Балабанова, и О.Акиньшина — юная звезда «Сестер» С.Бодрова-младшего. Люди разных поколений, они, безусловно, видят реальность по-разному, но в результате наложения двух точек зрения картина, не теряя клинической достоверности, оказывается просвеченной лучами почти что забытой мудрости, что придает происходящему на экране дополнительный смысловой объем.

Начнем с того, что фабула фильма странным образом напоминает «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского. Талантливый юноша, предмет любви, обожания и надежд ближайших родственников, друзей и соседей, совершает убийство — не по «теории», конечно, случайно, но тоже отчасти из «форса», — чтобы лишний раз продемонстрировать свой звездный, «сверхчеловеческий» статус, попадает в паутину следствия, идет на каторгу (то бишь в тюрьму), однако «наказание» не приносит ничего, кроме озлобленности и внутреннего надлома, а от полной, окончательной гибели героя спасает великая, чистая, всепрощающая любовь девочки, которую раньше назвали бы юродивой, а теперь попросту кличут дебилкой.

Вся эта узнаваемая коллизия погружена в трясину убогой нынешней российской провинции. Промышленный городок на Урале, заводские трубы, хрущобы, загаженное водохранилище, ржавые конструкции, уродующие пейзаж... Этот мир не приспособлен для нормальной жизни даже в большей степени, чем Петербуг Достоевского. Тут начисто отсутствует слой отвлеченной, книжной культуры, так что в головах жителей ни при какой погоде не могут зародиться ницшеанско-наполеоновские теории «сверхчеловека». Извечная жажда власти и готовность «переступить» через ближнего ради собственного блага реализуют-

ся здесь просто на уровне инстинкта, а рефлексия происходит в рамках общедоступных песенных текстов. Главный, смыслообразующий конфликт картины задан в первые десять минут, в эпизоде концерта в местном ДК, где доморощенного рок-гения Костика (А.Чадов), хрипло орущего «на разогреве»: «Вечно звонят, вечно все не то», сменяет стайка лощеных столичных барышень — группа «Стрелки» — с песней «Лестницу в небеса ты выбираешь сам». Яростное ощущение невозможности вырваться из провинциальной — экзистенциальной — дыры сталкивается с сияющим нынешним мифом о безграничной свободе, и под звуки оптимистического вокала «Стрелок» в зале закипает крутая всеобщая



«Игры мотыльков»

драка между поклонниками Костиной «музыки протеста» и фанатами «голимой попсы».

Костик, пожалуй, единственный из персонажей фильма, кому реально светит другая жизнь. Он талантлив, любим, его голосом поет этот город, но он же и губит героя с той бессмысленной, наплевательски беспечной жестокостью, с какой люди здесь губят все живое — природу, собственные и чужие чувства, душу, свою и чужую... Все происходит вроде бы случайно: сидели с ребятами, выпивали, кто-то прибежал, сказал, что за углом — незапертая тачка... «Накажем лоха!» — бездумно и весело крикнул Костик, и вот уже он за рулем потрепанной «Волги», с кучей восторженно визжащих девчонок. Кайфно ехали, сосали пиво, хохотали, орали песни, пока... не сбили какого-то старика и не врезались в дерево. Тут все испугались, прыснули из машины, как зайцы, отдышались от бега только в каком-то подъезде... А отдышавшись, вспомнили, что на заднем сиденье осталась Костикова гитара. Пришлось ему вернуться. На месте преступления уже собралась толпа: «Убийца!», «Ты человека сбил!», догнали, повалили, забили бы ногами... Спас Костика от самосуда подъехавший мент. Добрый такой, человечный следователь: «Я тебя узнал. Это ты вчера пел? Ты как будто со звездного Олимпа спустился... Не волнуйся, если не ты был за рулем, все обойдется...» В отделении Костик написал, что за рулем был не он, и началась кафкианская игра в кошки-мышки.

Местный Порфирий Петрович играет с Костиком — то загоняет в угол, то дарит надежду, — не потому, что любой ценой хочет добиться от него раскаяния, а ради упоительного, мгновенно накатившего чувства власти. Кто он такой? Ничтожный мент. Жена ушла, увезла дочь в другой город, нищета, одиночество, комната в общежитии... А Костик — местная знаменитость, и мать (М.Звонарева) у него — разбитная, красивая баба в самом соку, ради сына на все готовая, и квартира у них двухкомнатная... В любой момент можно прийти, на-

сладиться их страхом, чайку с вареньем попить, можно денег срубить, можно с матерью... Он не злой человек, ему просто плохо, как, впрочем, и всем остальным. А когда тебе плохо, хочется, понятное дело, решить свои проблемы за чужой счет. Другой человек — нормальное средство для достижения насущных жизненных целей.

Вот и мать Костика, сразу, как случилась беда, бросилась к бывшему любовнику, ныне — судье, солгала, что он — отец юного гения, дабы судья позвонил ментам и дело закрыли. Тот растаял, стал являться с цветами, ухаживать за бывшей любовью, слушать Костиковы записи и гладить «сына» по голове (Костик, ничего не понимающий, за подобные нежности чуть не прибил «папашу»).

И вроде все поначалу шло хорошо. Дело забуксовало, улик против парня не было, его даже отпустили в Москву на какой-то конкурс, где он со своей группой занял третье место, исполнив размашистый гимн подростковой независимости:

Я хочу, чтоб на всей планете
Разрешили курить бы детям.
Дети-цветы по ходу
Не умеют расти без свободы.

Но третье место — не первое, шансов на продвижение не дает, пришлось возвращаться.

И тут все посыпалось.

Сбитый старик умер, продавщица из ларька, где брали пиво, узнала Костика по телевизору и прибежала заявить, что он вроде был за рулем. Мент «раскололо» одну из девчонок, что были в машине... Эта сцена могла бы войти в антологию самых жестоких эпизодов насилия над детьми. Туповатая, толстая пэтэушница с густо накрашенными глазами сидит перед следователем, жует жвачку, тянет: «Ничё я не знаю...» И тут из-под нее резким движением вышибают стул, пинают ногами, профессионально «ломают», и вот уже на крупном плане — детское, насмерть перепуганное лицо, огромные слезы из размазанных глаз... Она, конечно же, всех сдает, а потом, отпросившись в туалет, бежит по темным коридорам к окну, чтобы выброситься на холодный, мокрый асфальт... Мент, спохватившись, ловит ее в последний момент, вцепляется в ноги, уговаривает: «Ну не надо, девочка... Не надо...»

Она приходит к «своим», сообщает, что «раскололась», что всем нужно писать «заяву», тогда никого, кроме Костика, не посадят. «Совет стаи» с подачи влюбленной по уши соседки Зойки (О.Акиньшина), к которой мать Костика уже приходила за деньгами, решает, что нужно от ментов откупаться. Машка — крашеная вамп, дочка состоятельных по здешним меркам родителей — «наводит» их на свою хату (предков, которые копят на машину, она ненавидит и, кроме того, имеет в этом деле свой интерес). И вот уже девчонки, дрожа от возбуждения, грабят богатую квартиру, неосторожно оставляя отпечатки на бутылках, шкафах и фужерах... Нашли! Машка, явившись на место встречи с компанией пацанов, тут же половинит украденную пачку долларов: это — мне, а это — на Костика. Но Зойка — на то и «дебилка» — выхватывает у нее всю пачку и летит к возлюбленному на репетицию: «Вот, спасла!» У Костика хватает здравого смысла вернуть украденное: «Какой мент возьмет ворованные деньги?» — и спасти девочек от тюрьмы. Себя спасать ему уже не под силу. Застав свою мать в постели с ментом, Костик, не выдержав, сдается в ментовку.

Мать предпринимает последнюю отчаянную попытку, приходит в КПЗ с мнимым отцом-судьей уговаривать Костика отказаться от показаний. Костик говорит несостоявшемуся папаше: «Ты думаешь, что ты мой отец? Что она тебя любит? Что вы поженитесь? Да ты же лох! Ваша любовь закончится, как только я выйду из этой камеры!» Очередная иллюзия растоптана, очередная жизнь сломана. И не одна. Так уж тут повелось: жалеть другого никто не приучен.

Костик садится в тюрьму и выходит оттуда через год почти законченным монстром. Ни одного дня каторги нам не покажут, однако результат, что называется, на лице. На лице возмужавшего, ожесточившегося подростка, который в своих песнях только и делал, что кричал, хрипел, вопил о свободе и получил жестокий урок несвободы по самое некуда. Из зоны он вышел примерно таким,

каким мы видим отца в фильме «Возвращение». Закон выживания Костик усвоил твердо: «Мочить всякого, кто посягнет на тебя. Давить и подчинять каждого, кто слабее». А тут, дома, все по-прежнему. Мать, друзья-приятели, музыканты, влюбленная Зойка, ее добрый, пьющий отец (Ю.Кузнецов)... Все рады и счастливы, все думают, что жизнь продолжается, будто ничего и не было. Но ведь было! Срастить, сшить, сгладить чудовищный, неисцелимый рубец на душе не получается. И Костик принимается методично изничтожать свой прежний мир, в котором было все то, чем он жил до тюрьмы: любовь, надежды, свобода, музыка, мечты о славе... Он устраивает драку в кабаке, где играют теперь его приятели-музыканты, оскорбляет мать, и она уезжает в деревню, он выгоняет друзей и девочку Машу, с которой у него ничего не вышло в постели, насилует безответную, трепетно влюбленную в него Зойку... В этот момент вдруг что-то меняется — эпизод насилия как-то сам собой, в хаосе неловких объятий и поцелуев переходит в сцену любви. Только остановиться уже нельзя. После всего, что случилось, Костик грубо выгоняет Зойку: «Ты же этого хотела? Ну и вали отсюда». Та в слезах бросается к себе, в дверь соседней квартиры, ее видит отец, понимает, что произошло, хватает ружье и бежит покарать обидчика. Но в тот момент, когда трясущимися руками он уже готов спустить курок, ворвавшаяся полуголая Зойка своей грудью в нелепом белом лифчике закрывает насильника: «Он не виноват!» — и, когда Костик, потрясенный, выскакивает из дома, обвисает на руках у отца, издавая ранящие, нестерпимые, звериные крики...

Костик бежит к водохранилищу, перебрасывает ноги через хлипкие перила железного моста, грязная муть мощным потоком стремится навстречу ему из ржавых труб очистных сооружений — метафора этой жизни, где стихия бытия безнадежно загажена неумной человеческой волей... Но Костик не прыгает. Передумав, он бредет куда-то, садится в трамвай и в этом трамвае встречает Зойку. Поколебавшись, садится рядом: «Я, это, к матери еду, в деревню. Поедешь со мной?» Зойка оборачивается. В ее повзрослевших глазах все та же бесконечная, терпеливая, преданная любовь...

«Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла... все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» (1 Кор. 13, 4—7) — когда-то в этой евангельской мудрости Достоевский отыскал спасение для раненой души идейного убийцы Раскольникова. Спустя столетие с лишком мир остался все тем же, и любовь в нем — по-прежнему единственная опора, коей держится человеческая жизнь.

«Игры мотыльков» — очень современная лента, точный слепок нашей эпохи, отмеченной странным сочетанием дезорганизованности и безысходности, хаоса и застоя. В этой невнятности, неустроенности, расшатанности основ все ощущают, что жить так нельзя, а как можно и нужно, не понимает никто, в равной степени и дети, и взрослые. Тут нет уже никакого конфликта поколений. Все одинаково кружат, как мотыльки, обжигая крылышки об огонь свечи — недоступной, обманной «свободы». Все ранят друг друга, причиняя нестерпимую боль, ломают чужие жизни бессмысленно и беспощадно. Но в финале у авторов получается вдруг приоткрыть форточку в какую-то иную реальность, показать выход в пространство, где всё по-другому, где любовь — не слабость, не признак уязвимости, но сила, помогающая выжить при любых, самых безвыходных обстоятельствах. Простая бытовая история случайного преступления и последовавшего за ним наказания, рассказанная без лишних ужасов и соплей, но достаточно жестко, с безупречной психологической достоверностью и забытой тщательностью в прорисовке всех фигур и деталей фона, невзначай возвращает в нынешнее кино систему ценностей традиционной культуры. Сделано это ненавязчиво, неназидательно, вполголоса, почти шепотом. Будет ли этот шепот услышан — вот в чем вопрос.

НИНА ЦЫРКУН

Короткие встречи

Сладостно ощущение экстерриториальности, когда выпадаешь из капкана обязанностей и обязательств и будто начинаешь жить с чистого листа — ненадолго, что особенно ценно. Оно тем более остро чувствуется, если попадаешь в экзотический, абсолютно чужой мир. Можно позволить себе то, о чем в обычной рутине и не помышляешь, — или оно само себе позволяется. Такое бывает еще при случайных дорожных встречах, вызывающих на нечаянную безответственную откровенность.

Ситуация совсем не новая. И даже выбор Японии в качестве места для истории про двух западных людей пару лет назад осуществила Дорис Дёрри в своем фильме «Просвещение гарантировано» про двух братьев-немцев, горестная комедия Алена Корно «Страх и трепет» только что прошла по нашим экранам. И жанр фильма «Трудности перевода» вполне традиционный — комедия нравов. Высокий широкоплечий Боб Харрис (Билл Мюррей) в стерильной лифтовой кабинке шикарного отеля «Хайятт» уморительно возвышается над головами теснящихся вокруг него японцев, как Гулливер в стране лилипутов, и глуповато выглядит в слишком коротком для него кимоно. Его приключения в Токио — выворачивание наизнанку, пародия-гротеск на хорошо знакомые западные реалии, подчеркиваемые анахронизмами: виджей-японец с выкрашенными в ярко-рыжий цвет торчащими патлами, который с дежурным бешеным энтузиазмом представляет «дорогим зрителям» гостя, совершенно ему безразличного; пожилая проститутка, из любезности присланная Бобу в гостиничный номер, в старомодных черных чулках и устаревшим истерично-«западным» набором услуг. И самого Боба, приглашенного в Японию для съемок в рекламе местного виски «Сантори», явно косящий под запад-

«Трудности перевода» ***(Lost in Translation)***
Автор сценария и режиссер **София Коппола**
Оператор **Лэнс Акорд**
Художники **К.К. Баррет, Энн Росс**
Композиторы **Брайан Рейцелл, Кевин Шилдс, Уильям Сторксон**
В ролях: **Билл Мюррей, Скарлетт Йоханссон, Джованни Рибизи, Анна Фарис и другие**
American Zoetrope, Elemental Films, Tohokashinsha Film Company
США—Япония
2003

ных коллег клипмейкер просит изобразить (в сущности, спародировать) «Родзя Мура», то есть Роджера Мура в образе Джеймса Бонда — то есть актера, давно сошедшего с экрана.

При переводе названия, конечно, смысл пострадал. «Трудности перевода» звучит гладко, но не вполне в тему; дословно Lost in Translation — «Утрачено в переводе»; коряво, но точно. Потому что кино не про то, что выявляется, обнаруживается к общему удовольствию, а про то, что теряется, так сказать, при перемещении, транспортировке. Про то, как сладостное чувство экстерриториальности превращается в горестное томление. То есть речь идет о материях более тонких и почти неуловимых, чем могло показаться сначала.

«Усушка» и «утруска» западных культурных благ оставляет при достижении места назначения жалкий результат. Боб и его новая знакомая Шарлотта (Скарлетт Йоханссон) прибыли в Японию, чтобы понять, чего им недостает в жизни, но при возвращении домой им предстоит потерять нечто такое, чего раньше у них не было.

Первое, что бросается в глаза Бобу по прибытии в Токио, — его гигантский неоновый двойник на сверкающей огнями Гиндзе, предвещающий неотступную встречу героя с самим собой. Острое чувство одиночества настигает его в городе, где говорят на языке, в котором он не понимает ни слова. С Шарлоттой он знакомится лишь потому, что видит в ней свое, родное — ту же потерянность, неуместность, невписываемость в экзотику буддийских храмов и будничную праздничность караокэ-баров и игровых аркад. Даже когда с ним заговаривают по-английски, особенности японского произношения (когда «Синатра» звучит как «сенатор»), вечная путаница «р» и «л» ставят его в тупик. «Я ничего не почувствовала», — с ужасом говорит Шарлотта своей подруге по телефону, рассказав о том, что накануне побывала в буддийском храме. Она сидит в гостиничном номере в профиль к зрителям и смотрит прямо перед собой в огромное окно, но за окном не видно ничего, там пустота. Полная отрезанность от окружающего мира навевает сравнение с тюремным заключением. Боб предлагает Шарлотте «побег из тюрьмы» — сначала из этого бара, потом из этого города, потом из этой страны.

Вскоре оказывается, что общего у этих беглых пленников больше, чем только родной язык: потерявший смысл брак, отсутствие карьерных перспектив. Он — кинозвезда, актер, потерявший былой статус на родине, как тот самый «Родзя Мур», согласившийся рекламировать японское виски за солидный гонорар в пару миллионов долларов; она — выпускница Йельского университета, изучавшая философию, а теперь превратившаяся просто в жену модного «глянцевого» фотографа (Джованни Рибизи), судя по всему, глубоко ей чуждого и совсем чужого. В самом деле, о чем Шарлотта говорит со своим Джоном наедине, коли он так увлеченно поддерживает разговор соотечественницы-американки исключительно о диетах, очищении организма, пищевых добавках и способах похудения? А он, Боб, устало и безразлично отвечающий по телефону жене на совсем не интересующие его вопросы о цвете отделки комнаты, о чем он говорит с женой? У них даже словарь разный; Боб не знает, что на ее языке означает «бордовый». Легкие, почти незаметные, вроде бы малозначащие штрихи, из которых потихоньку вырисовывается двойной портрет, легкая пьеса, проигранная под сурдину.

София Коппола, дочь режиссера-мастодонта с его репинским реализмом и жена Спайка Джонза, упоенного своим интеллектуализмом и шибко намудрившего с «Адаптацией», она поет только своим голосом. Уже не девочка — ей в мае тридцать три стукнет, — она работает неторопливо, возможно, зная, что ей-то, папиной дочке, не простят ни малейшей промашки, но на этот раз ее усилия вознаградились сполна. Своим вторым (после «Девственниц-самоубийц») фильмом несколько запоздало она подтвердила свой уникальный стиль, который, опять же ужасно не желая переводить, я бы обозначила английским словом unspoiled — неизбалованное, как бывают неизбалованные дети, серьезные, вдумчивые и сострадающие. В данном случае ее кино — кино девичье, не затронутое посторонним влиянием, не завидующее удачным уловкам, чистое и прозрачное. Кроме того, ее фильм без всякой скидки можно назвать авторским — она сама написала сценарий и получила за него «Золотой глобус».

Лаконичный, но насыщенный подтекстом диалог позволяет домыслить вероятное развитие сюжета — то, что не случится, но что могло бы быть. «Мне надо за тебя волноваться?» — спрашивает Боба через океан невидимая жена. «Если только ты сама этого захочешь», — отвечает он в безнадежной надежде на то, что она догадается, поймет и отпустит, освободит из сетей их брака, которому больше лет, чем женщине, к которой он мог бы уйти.

Конечно, у него кризис среднего возраста, неизбежный, как насморк, предмет для ее иронии. «Ты уже купил «Порше»? — спрашивает Шарлотта; ведь дорогой автомобиль — практически единственное доказательство того, что ты «состоялся», необходимое для поддержания угасающего чувства осмысленности существования. Купив пресловутый «Порше» (розовый «Кадиллак», «Роллс-Ройс»), самое время влюбиться в юное, свежее создание и круто изменить жизнь. Если бы сюжет развивался в этом духе, получилась бы типичная и скучная, как изделие домостроительного комбината, американская романтическая комедия. Но — уж не европейские ли гены с такой силой дали себя знать? — София Коппола вышивает по своей канве узор тонкий и непредсказуемый. Каждый из героев плутает в чужом мегаполисе по своему маршруту, попадая в смешные и глупые ситуации, пока они не встречаются взглядами в баре отеля, где отбывают вечернее время, чтобы потом поскорее заснуть.

Боба и Шарлотту связала бессонница — результат смены часовых поясов, из-за которой днем все видишь, как в тумане, а ночью просыпаешься свежим как огурчик от голода — потому что дома время обеда. От этого временно́го хаоса испытываешь тошноту, физиологическую тошноту, экзистенциальную тошноту, которая есть выражение абсурдности и заброшенности, о которых мы забыли в нашей глобальной деревне, а они, оказывается, неизбывны. Эта подступившая к горлу тошнота разрешается у Шарлотты истерическими слезами в телефонную трубку: «Я не знаю, за кого вышла замуж!» У Боба на лице меланхолическая маска, тусклый взгляд из-под тяжелых набрякших век и брезгливо опущенные уголки рта. Город видится им словно сквозь туман, призрачным и нереальным, и то, что с ними происходит, тоже похоже на сон. Поэтому нет сил и воли, чтобы принять решение, чтобы реально на что-то отважиться. Так до конца они и останутся робкими зрителями своего общего сновидения. Если только не решились в финале фильма, уже было расставшись, шепнуть друг другу на ухо что-то очень важное — то, чего София Коппола целомудренно не позволила нам услышать и о чем можем только гадать.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Дольняя чаша

Новый фильм Ким Ки Дука обескуражил многих. Разрыв с «фирменным» кругом тем на первый взгляд представляется радикальным. Буддийские медитации — вместо стычек и драк. Девственная природа — вместо городских пейзажей. Привычных героев — преступников и шлюх — заместили отшельники, люди духовного звания. Нетипичен для Кима и фабульный ход: дробная планировка ленты. В предыдущих картинах повествование развивалось как линейная последовательность (с флэшбэками или легким сдвигом реальностей: из быта — в миф), порой оно сплеталось из нескольких ветвящихся историй. Фильм «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» собран по принципу гирлянды, из автономных короткометражек. Фазы человеческой жизни уподоблены временам года. Детство, отрочество, мужской зенит, мудрая зрелость. Предыдущее — корень грядущего. Один сюжет — предпосылка другого. Возникает не просто цикл (мертвая замкнутость круга), а живая спираль, множащая витки.

Ощущение динамики в этот круговорот привносит контрастность свойств двух основных персонажей. Ученик и учитель персонифицируют движение (путь) и гармоничную стабильность. Послушнику суждено шествовать по ступеням взросления, поэтапного становления личности, познания сути вещей и природы живых тварей. Четыре возраста одного человека являют четыре актера (от семи до сорока трех лет). Старый монах уже миновал свой «профанный» маршрут, отринул все соблазны и подвохи. Достиг мира с собой: прозрачности помыслов, осознанности деяний. Степенная невозмутимость наставника — контрапункт к метаниям ученика. И — конечная цель движения.

Примечательно, что исполнитель роли старца отшельника, О Ён Су, уже играл настоятеля буддийского

«Весна, лето, осень, зима... и снова весна»
(Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom)
Автор сценария и режиссер **Ким Ки Дук**
Оператор **Бэк Дон Хон**
Художник **Стефан Шонберг**
В ролях: **О Ён Су, Ким Чжон Хо и другие**
Korea Pictures, LJ Films, Pandora Filmproduktion
Корея — Германия
2003

монастыря в фильме «Маленький монах» (2002, режиссер Кюн Чон Чо), откуда, похоже, он и был позаимствован Кимом. Есть вероятность, что некоторые мотивы двух начальных новелл — «Весна» и «Лето» — также были навеяны этой картиной. Герой «Маленького монаха» — сирота. Воспитан в буддийском монастыре, но равнодушен к священным сутрам. Грезит о полноценной семье, о каждодневных ребячьих забавах. Старший товарищ, с которым мальчик делил кров, однажды покидает обитель. Парня увлек в суетный мир зов его созревающей плоти. В финале и сам мальчуган навсегда покидает монашескую стезю. Выходит, что, кроме темных речей и скучных формальностей ритуала, наставнику нечего предложить двум молодым сердцам.

В фильме «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» есть и мотив сиротства, и уход послушника из храма. Но акценты расставлены совершенно иначе. Возмужавший герой возвращается в скит. Срабатывает исходная разница приоритетов. Главная тема корейского мейнстрима — социализация личности (способы приспособить свой нрав к общественным нормативам). Ким Ки Дук с первых лент предпочел иной, чуждый коллегам концепт — самореализацию индивида (прессингу социума вопреки). Реванш изгоя — вот базовый миф режиссера.

Однако при чем здесь, собственно, буддийские практики? Как соотнести логику прежних сюжетов Кима с духовным маршрутом монаха-отшельника? Разгадка — в стыке последних слов. Отшельник порывает не только с властью чувственных соблазнов — с тем распорядком жизни, что отмеряет ему социум. Стоит напомнить, что буддизм не является в Корее господствующей религией. Куда большее влияние на умы соотечественников Кима оказывают конфуцианские идеи (семейственность, почтение к авторитетам, законопослушание), протестантская трудовая этика и самодисциплина. С точки зрения ортодоксального конфуцианца, буддийский монах во все века был тунеядцем, шарлатаном, дезертиром. Приращению общественных благ он предпочел слияние с природой, манипуляции с собственной психикой (индивидуальный «путь спасения»). Позиция буддийского отшельника оказалась созвучной личному выбору Ким Ки Дука. Но все же — не тождественной ему. На вопрос о своей конфессиональной принадлежности режиссер отвечает достаточно ясно: «Я не буддист».

На протяжении всей картины Ким Ки Дук соблюдает «единство места». Сюжет привязан к единому локусу — некоему павильону в центре пруда. Квадратное в плане строение полифункционально: это и храм, и жилая келья. Единственная комната членится на сакральную и спальную половины сиро стоящей дверью. Вход без стены — визуальный парадокс Кима. Рифма к нему — храмовые врата (с фигурами стражей-воинов, грозящих нечисти, на лицевой стороне створок). Они высятся у кромки воды, обозначая границу пространств и реальностей. Ни защитных валов, ни высоких заборов — лишь этот рубежный знак.

Беседки, павильоны, храмовые постройки в странах дальневосточного региона нередко располагаются у воды. Но мне ни разу не приходилось встречать упоминание о строении подобного типа, о доме-платформе в пруду. Обратившись за консультацией к ведущему специалисту по современной корейской культуре Андрею Ланькову, я получил ответ: «Храмов в центре водоема в Корее нет. Фильм снимали на озере Чусанчжи (небольшое и очень старое водохранилище, вырытое в середине XIX века). Декорации строили специально для съемок». Помнится, и понтонные домики для рыбацкого лагеря к фильму «Остров» создавались по собственным эскизам режиссера. Исключительно для киношных нужд.

Похоже, мы в очередной раз имеем дело с авторской символикой Кима. В алтарной части озерного храма находится емкость с водой. В центре полусферы — фигурка восседающего на лотосе Будды. Само собой напрашивается уподобление: чаша — пруд, Будда — сущность сакральной постройки. Водоем, в свою очередь, находится в чашеобразной долине: поросшие лесом горы по окружности обступают его. И отгораживают скит от веяний внешнего мира. Образ озера-пруда — излюбленный мотив буддийской литературы. Гладь воды, зыблемая ветрами, — метафора «замутненного страстями ума». Усмиренные волны, чистое зеркало льда — сознание, свободное от аффектов.

Несомненны также отсылки к традициям пейзажной живописи Кореи и сопредельных стран, не связанных напрямую с аллегориями буддизма. Режиссер подбирал натуру с таким расчетом, чтоб в кадре оказались гористый ландшафт,

проточные воды (небольшой водопад, русло ручья с естественными запрудами), силуэты деревьев, дымки, туманы, облака — основные изобразительные мотивы классической дальневосточной картины. Подобный пейзаж не просто фиксирует реальность — являет умному созерцателю важнейшие элементы мироустройства. Земля, вода, дерево — составляющие натурфилософской пятерицы. Руды (металл) дремлют в недрах гор. Недостает лишь огня (очаг отсутствует в храме). Но однажды вспыхивает и он — погребальным костром наставника. «Сам пейзаж — это картина гор-и-вод, где противоположности нуждаются друг в друге, чтоб обрести законченность», — отмечал авторитетный интерпретатор китайской живописи Дж.Роули. Но взаимодействие пяти элементов и двух присущих им потенций инь и ян не терпит статики. Именно оно стимулирует все динамические процессы. Смену природных сезонов, в том числе.

Соотносить ход человеческой жизни с круговоротом календарных циклов принято и на Западе, и на Востоке. В европейских «временах года» он привязан обычно к агрокультурному циклу. В фильме Ким Ки Дука никто не сеет, не пашет, не собирает урожай. Вызревает не рис, а сознание индивида. Две первые новеллы (мотивы которых пересекаются с темами «Маленького монаха») тяготеют к идиллии. Ким вроде бы следует общепринятому стандарту — показывать невинное детство и отроческие томления через фильтр ностальгии, через розовые очки. Но в каждой из автономных короткометражек режиссер смещает «центр тяжести»: действие завершилось, история продолжается. В общем контексте картины сюжеты ее начальных частей не кажутся уже столь благостными и безмятежными.

Весна — начало года по восточному календарю — жизненный старт, раннее детство. В уединенной долине, вдали от торных дорог живут двое: старый монах и его малолетний воспитанник. Наставник помогает ребенку постигать основы мироустройства. Учит отделять зло от блага, целебные листья — от ядовитой травы. Дитя бездумно мучает зверюшек (цепляет к тушкам невинных тварей весомый камешек-груз). Взрослый, чтоб вразумить его, прикрепляет камень к спине самого шалуна. Малыш впервые осознает, что такое чужие страдания.

Лето — пора отрочества, пробуждение чувственных желаний. В надежде исцелиться от неотвязных хворей в скит приходит молодая паломница. Юный монах, прежде не знавший женщин, сразу влюбляется в нее. Он покидает тихую обитель, следует за избранницей в реальный мир, полный соблазнов и искушений. Наставник остается один.

Старец отшельник показан не просто искусным травником, умелым целителем телесных недугов. Ким заставляет заподозрить в нем чудотворца, скрывающего от посторонних свой магический дар. Монах может нежданно появиться на берегу пруда (единственным челном в этот момент пользуется послушник). Силой мысли движет лодку по глади вод. Способен даже смещать в пространстве ось «привязки» озерного павильона.

Элегический настрой двух первых новелл сменяется трагедийным накалом третьего эпизода. Осень — точка мужского зенита. Тридцатилетний герой возвращается в скит. Из ревности он убил неверную подругу и теперь ищет убежища подальше от людских глаз. Учитель принуждает воспитанника вырезать на половицах текст одной из священных сутр[1]. Инструментом становится орудие убийства (заточка со следами запекшейся крови). Полицейские, нагрянувшие внезапно, позволяют мужчине завершить этот труд. Помогают даже иллюминировать иероглифы разноцветными минеральными красками. Герой наконец избавляется от аффектов, душевной растравы и смут. Без ропота идет за стражами закона. Наставник, исполнив миссию, добровольно кончает с собой.

Он выводит лодку на середину пруда и поджигает все в ней заготовленное

[1] В диалоге упомянут вполне конкретный буддийский текст. «Праджня-парамита сутра» — своеобразный гид в движении к нирване. Термин «праджня» обозначает «премудрость, переводящую на другой берег существования». Предполагает обретение верного ви́дения (адекватного восприятия реальности) и решимости следовать по пути Будды. Но Ким демонстрирует явное небрежение к тонкостям толкований эзотерики сутр. Ряды иероглифов для него — цепочки магических знаков, череда заклинаний, прочищающих ум. Режиссер следует представлениям профанного буддизма, с его простодушной верой в амулеты, благодетельных истуканчиков и прочие рукотворные «чудеса».

для кострища. Этот акт можно бы назвать самосожжением, если бы за словом не тянулся специфический смысловой шлейф — смерть напоказ, выплеск психического надрыва. То, что случается в кадре, — покойное и здравое деяние, автокремация (прошу прощения за неологизм). Мне не встречались упоминания о подобных обычаях. Известно, что во время войны с американцами вьетнамские монахи сжигали себя, но то был демонстративный выход за рамки традиции. Отчаянный способ протеста, героический жест. Похоже, корейский режиссер срастил для экранных нужд два разнородных буддийских обряда. Усопших монахов действительно принято подвергать кремации. Существуют, однако, подвижники, которые умеют по собственной воле завершать земной век. Ценой жесточайшего поста они умудряются добиться эффекта постепенного истаивания плоти (самомумификации). Идея автокремации монаха навеяна, скорее всего, именно этой практикой. Перед тем как покончить с собой, отшельник совершает ритуал «замыкания отверстий» (органов восприятия). Рот, глаза, ноздри и ушные полости залепляются лоскутами бумаги с иероглифической каллиграммой «закрыто». Контакт с дольним миром оборван бесповоротно. Велика вероятность, что исполненный стоицизма обряд — также одна из придумок Кима, визуализация буддийской формулы: «Не вижу зла, не слышу зла, не говорю зла».

Парабола действия в последней новелле, описав зигзаг, устремляется к гармонии и покою. Зима — время душевной зрелости. Отбыв наказание в тюрьме, герой поселяется в пустующей обители. Приводит в порядок тело и ум, практикуется в дыхательной гимнастике — искусстве регулировать внутренние энергопотоки (по ксилографу, оставленному учителем). Неизвестная женщина приносит в скит дитя и погибает внезапно, провалившись в открытую полынью. Режиссер не показывает ее лица, голова наглухо замотана шарфом. Когда монах, достав тело из-подо льда, начинает развязывать ткань, Ким Ки Дук сразу же обрывает картинку. Монтажная склейка — древний лик буддийской скульптуры, каменный бюст на синем шарфе. Как трактовать это уподобление? Возможно, это отсылка к образу бодхисатвы Авалокитешвары. В Корее он именуется Кваным (Гуаньинь — в Китае) и почитается в женской ипостаси. Помимо функций милосердного заступника, защитника от бед и напастей, феминизированный бодхисатва выступает в качестве божества-чадоподателя.

Монах берет сироту на свое попечение. И принимает искупительный обет. Привязав к поясу каменный жернов, он совершает восхождение на дальнюю гору, чтоб водрузить на ее вершине фигурку медитирующего божества. Монтажный стык: рыбка, лягушка и змейка (из первой новеллы) тоже тянут свой груз.

Во всех своих прежних работах Ким Ки Дук обращался к визуальным рефренам — некий значимый троп на протяжении всей картины то и дело напоминал о себе. В фильме «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» таковым стал мотив груза-ноши. В «Весне» — камень за спиной малыша. В «Лете» — девушка на закорках у юного монаха. В «Осени» преступник — сам себе груз. Он подвешен наставником под потолок храма и должен терпеть телесную боль, пока пламя свечи не обуглит веревку. Смысл истязаний — освобождение от внутренних бурь посредством перегонки душевных мук в физические страдания. Фильм завершается коротеньким эпилогом. В мир вновь возвратилась весна. Стареющий монах рисует портрет маленького воспитанника. Ребенка играет мальчуган, снимавшийся в первом эпизоде. Наставника — сам Ким Ки Дук. С вершины горы взирает на них фигурка милосердного бодхисатвы[2].

Среди рефренных мотивов картины нашлось место и хороводу домашних зверей. В каждой из новелл в отшельничьем скиту появляется новый любимец. Весной — пес, летом — красный петух, осенью — белый кот, зимой — змея. В эпило-

[2] Бодхисатвы — в мифологии буддизма категория существ, достигших святости и высшего совершенства. Имеют право на обретение нирваны, но из сострадания к участи мириад горемычных тварей отказываются от единоличного спасения. В простонародной версии религии — благодетельные языческие божества. Фигурка медитирующего бодхисатвы, которую отшельник устанавливает на вершине горы, поддается более точной идентификации. Иконографическая модель — корона, венчающая чело, стилизованный трон, имитирующий горную вершину, ладонь, подпирающая подбородок, — характерна для изображений Майтейи (по-корейски — Мирык). Ассоциируется с будущим, с благими переменами, почитается как гарант грядущего миропорядка.

ге — ручная черепаха. Перечень тварей не укладывается в двенадцатеричный цикл летосчисления: среди календарных животных в дальневосточной традиции ни кота, ни черепахи нет. Корреллирующие пересечения зверьков-эмблем, времен года и возрастных фаз остались темны даже для знатоков корейской культуры, к которым я обратился за консультацией.

Похоже, суть все же не в календарных ребусах. Сменяющие друг друга живые существа — проекции личности изменчивого персонажа. В игривом щенке стоит видеть щенка, в красном петухе — куриного угодника, в невзрачном коте — траченного жизнью котяру. Змей в «Зиме» олицетворяет молчаливую сосредоточенность (герой в этой новелле не произносит ни звука). Черепаха, которая появляется в эпилоге, не просто символ единства мироздания (верхний панцирь соотносится с ян, мужским началом, куполом небес, нижний — с инь, земной твердью, женской энергией), это образ сознания маленького монаха, его первозданной нерасчлененности. Мальцу еще неведомы различия между добром и злом.

«Весна, лето, осень, зима... и снова весна» — далеко не первый «буддийский» проект для сопродюсера фильма с немецкой стороны Карла Баумгартнера. Среди недавних — Samsara («Сансара», 2001) индийца Пана Налина (о ламаистском монахе, покинувшем обитель, но так и не сумевшем прижиться в миру). Западный зритель, падкий до «таинств азиатской души», скорее всего, воспримет фильм Кима, как «дзенское кино», что верно только отчасти: *сон* (местная ветвь секты чань-дзен) действительно является ведущим направлением современного корейского буддизма. Но Ким Ки Дук не делает акцент на том, к какой из школ принадлежат его персонажи. Задача снять «пособие по сон-буддизму для начинающих» едва ли смогла бы увлечь его. Режиссер стилизует, а порой симулирует религиозную обрядность. Преображает священные практики для собственных авторских нужд.

Нелишне присмотреться к сходству историй, рассказанных в новелле «Осень» и в фильме «Остров», который некогда прославил Ким Ки Дука. Герой, убивший из ревности свою возлюбленную, ищет убежища вне городского пространства, среди природных стихий (гор и водных гладей). Но в «Острове» перемена мест не спасает мужчину от бурления энтропийных страстей, от аффективных эмоций. Герою «Осени» автор предоставляет шанс утихомирить душевные бури. Фабула этой новеллы, ставшей кульминацией всей картины, — инвариант коллизий более раннего фильма. Тени знаковых персонажей Кима — преступника и шлюхи (отсутствуют в кадре, но направляют сюжет) — различимы и в «Осени». Режиссер, однако, меняет излюбленный угол зрения — преходящее он поверяет вневременым, проблемы, что порождает социум, погружает в натурфилософский контекст. Ким Ки Дук набросал для себя прикидочный план «топографии» мироздания. Показав, что «фирменная» проблематика его лент — область значимая, но все же локальная. Фильм «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» искушает растравой утопии. Ясно, что вовлеченность в природный круговорот недостижима в суетной городской круговерти. Что опыт отшельника непостижим как для адептов чинных стандартов и норм, так и для пленников личных амбиций. Но недоступное манит.

Впервые за годы работы в кино Ким Ки Дук сам появляется в кадре. В последней новелле и в эпилоге картины он играет зрелого, умудренного жизнью монаха. Дебютант не стремился демонстрировать тонкости лицедейского мастерства, роль его — честный и по-своему убедительный труд экранного натурщика. Ким акцентирует собственное присутствие в картине, авторизирует сюжет, делая это дважды. Известно, что тех персонажей, с которыми Ким Ки Дук теснее всего ассоциировал себя, он наделял художественными способностями. Так было во всех его прежних работах. Монах-отшельник в «Зиме» ваяет Будду из глыбы льда. В эпилоге уверенной рукой создает портретную зарисовку. Утверждается параллель: отшельник — тот же художник. Ключевое уподобление Кима: путь подвижника сродни пути творца.

ДМИТРИЙ КОММ

Самурайским духом пахнет...

«Последний самурай» *(The Last Samurai)*
Автор сценария **Джон Логан**
Режиссер **Эдвард Звик**
Оператор **Джон Толл**
Художник **Лилли Килверт**
Композиторы **Тревор Моррис, Блейк Нили, Ханс Циммер и другие**
В ролях: **Том Круз, Кэн Ватанабэ, Уильям Атертон и другие**
Warner Bros., The Bedford Falls Company, Cruise-Wagner Productions Radar Pictures Inc.
США
2003

Только ленивый в свое время не написал о том, что «Последний самурай» — это «оскаровский» проект Тома Круза, посредством которого знаменитый актер и продюсер пытается наконец с третьего захода получить заветную статуэтку. Читать эти рассуждения было, прямо скажем, неприятно. Не только потому, что в них сквозила необъяснимая, но, увы, часто встречающаяся в русской киножурналистике патологическая злоба на Голливуд, обитателям которого заведомо отказывается в какой бы то ни было творческой потенции и иных побудительных резонах, кроме коммерческих. И не потому даже, что эти «аналитики» уже доказали свою некомпетентность, когда «Последний самурай» не был выдвинут на «Оскар» ни в одной из основных номинаций. Просто людям, пишущим о кино, по должности положено знать, что мотив создания фильма и его содержание — не одно и то же. Например, Роже Вадим не скрывал, что снимал картину «И бог создал женщину...», стремясь продвинуть застопорившуюся карьеру своей жены Брижит Бардо. Но это не имеет никакого отношения к конечному продукту — фильму, вызвавшему скандал в прессе, судебный процесс и ставшему культовым для своего поколения.

Том Круз, понятное дело, не Брижит Бардо. Вполне вероятно, что ему очень хочется получить «Оскар», а заодно и продемонстрировать миру свое владение самурайским мечом. Но к «Последнему самураю» все это имеет косвенное отношение. Данный фильм, как и любой другой, заслуживает того, чтобы быть оцененным, исходя из того, о чем и как он рассказывает, а не потому, какими мотивами руководствовались его создатели. Поэтому спекуляции на эту тему я оставляю за рамками статьи. Поговорим о «Последнем самурае» как он есть.

Действие этой картины происходит в переломную для Японии эпоху Мэйдзи (начавшуюся в 1868 году). Это было время буржуазных реформ, когда японское общество, покончив с трехсотлетней самоизоляцией эпохи Токугава, стремительно модернизировалось, впитывая достижения европейской цивилизации. Вместе с достижениями Япония успешно перенимала и пороки — например, коррупцию и организованную преступность. Впрочем, многие японцы небезосновательно считают, что пороков было достаточно и при феодальном строе. Простым людям уж точно жилось тяжелее.

Том Круз играет героя войн с индейцами капитана Натана Олгрена. Герой тихо спивается, мучимый воспоминаниями о кровавых зачистках индейских деревень. Поэтому, когда правительство Японии предлагает ему стать военным экспертом, обучать японскую армию владению огнестрельным оружием и современной военной тактике, Олгрен равнодушно соглашается. Но не успевает он подготовить своих солдат, как его отряд бросают сражаться с самураями-бунтовщиками, выступающими против новых порядков. Необстрелянное воинство Олгрена терпит поражение, а сам капитан попадает в плен. Но доблесть, с которой он сражался, вызывает одобрение предводителя самураев Кацумото. Он оставляет Олгрену жизнь и позволяет ему поселиться в горном лагере самураев.

Живя бок о бок с недавними врагами, Олгрен проникается к ним симпатией, узнавая их благородство, чистоту помыслов и прочие духовные качества, которые принято считать неотъемлемой особенностью Востока. «Мы хотели воздать должное красоте и элегантности древней культуры», — заявлял Круз в интервью. Но куда больше красоты и элегантности героя завораживает кодекс чести самураев, их мужество и верность долгу. Именно о таких товарищах по оружию всегда мечтал капитан Олгрен. Поэтому, когда самураи отпускают его на свободу, он отказывается вернуться в Америку и вместе с отрядом Кацумото выходит на последний неравный бой против пушек и пулеметов императорской армии.

Все это эпическое действо разворачивается на фоне живописных пейзажей (снимавшихся, правда, не в Японии, а в Новой Зеландии) и разбавлено эффектными боевыми сценами, в которых Круз, отдадим ему должное, смотрится ничуть не хуже ветерана самурайского кино Хироюки Санады, исполняющего одну из ролей.

Тут возникает вопрос: зачем Голливуду сегодня понадобилась романтизация древних самурайских традиций? Если, конечно, отбросить «глубокую» идею о том, что продюсер Том Круз забабахал стомиллионный проект только ради того, чтобы актер Том Круз мог покрасоваться в самурайских доспехах.

Японское кино давно уже лишило самурайскую мифологию романтического ореола. Убедиться в этом можно, посмотрев такие фильмы, как «Харакири» и «Бунт самураев» Масаки Кобаяси или недавний «Сумрачный самурай» Йодзи Ямады. Парадоксально, но в так называемом «самурайском кино» героями чаще всего становились либо ронины — бывшие самураи, лишившиеся хозяина и не одержимые идеей преданного служения феодалу, либо вовсе деклассированные элементы, вроде слепого массажиста Затойчи или красотки убийцы Йоко Касимы. Это герои-одиночки, больше похожие на персонажей американских вестернов.

В Японии «Последнего самурая» вряд ли ждет большой успех. Как говорил герой Ильфа и Петрова, «это для вас экзотика, а нам здесь жить приходится». Нужно быть очень далеко от Японии — и в географическом, и в духовном смысле, — чтобы ставить свирепую воинственность самураев и абсурдные принципы бусидо выше, чем трудолюбие японских крестьян и благочестие японских священников. Но не нужно быть японцем, чтобы понимать: когда страной много столетий руководит закрытая каста военных, ничего хорошего из этого выйти не может. «Профессиональный солдат обретает тем больше власти, чем меньше у народа смелости, — писал Честертон. — Военные забирают гражданскую власть в той мере, в какой человек обычный теряет воинские доблести». Япония прошла по этому пути дальше любой другой страны; там, дабы простолюдин не обрел случайно эти самые доблести, ему под страхом смерти вообще запрещалось держать в руках самурайский меч.

Впрочем, японцы — люди вежливые и, без сомнения, поблагодарят Голливуд за внимание к своей истории. Но очевидно, что «Последний самурай» снимался не для японцев, а для американцев. Поняв это, мы без труда найдем ответ, зачем понадобилась эта запоздалая героизация воинов позапрошлого века. Не Япония, а Америка ведет в последнее время почти беспрерывные локальные войны и становится объектом масштабных терактов, не японцам, а американцам требуются сейчас верность долгу и прочие воинские доблести, и совсем не принципиально, на каком примере их воспитывать. Россия в похожей ситуации возвращает в школы военную подготовку и выпускает «Антикиллера-2», Америка снимает фильмы про гладиаторов и самураев. Не так уж важно, кем будет воображать себя олух, которому сильные мира сего уготовили судьбу пушечного мяса: «антикиллером», сражающимся с мировым терроризмом, или самураем, идущим по «пути воина».

Совсем недавно мы наблюдали, как Джордж Лукас и Стивен Спилберг посредством фантастического кино высказались на актуальную тему: как жить Америке после 11 сентября 2001 года. Теперь в этой заочной дискуссии принял участие и Том Круз — посредством кино исторического. Можно не соглашаться с его высказыванием — Американская киноакадемия так и сделала, — но не следует принижать его значимость, повторяя ерунду о том, что Крузу просто очень хотелось получить «Оскар». Соблазнительность самурайского мифа почти так же велика, как и его лживость.

Чего стоит, например, кульминационная сцена «Последнего самурая» — та, в которой лидер самураев Кацумото, уже прощенный и призванный ко двору юным императором Мэйдзи, придя на заседание государственного совета, отказывается сдать свой меч. Чем и определяет свое возвращение в статус бунтовщика — отвергнутый, но не поступившийся воинской честью. Забавно, что некогда в самой Америке депутатам Конгресса во избежание инцидентов было законодательно предписано сдавать при входе огнестрельное оружие. Вряд ли депутат, явившийся в Конгресс вооруженным до зубов и сообщивший, что его культ служит делу укрепления американской государственности, показался бы коллегам таким уж романтичным.

Вполне обоснованны сопоставление «Последнего самурая» с «Гладиатором». Но не исходя из их «оскаровского» потенциала и не потому даже, что в создании обоих фильмов поучаствовал сценарист Джон Логан. А потому, что и Римская империя, и империя японская были во многом похожи — обе они являлись милитаристскими государствами, в которых ценность человека определялась исключительно его полезностью на поле боя. Не случайно блокбастеры из древнеримской жизни пользовались наибольшей популярностью в 50-е годы — самый напряженный период «холодной войны» — и вышли из моды в начале 60-х, когда в Америке начало зарождаться мощное антивоенное движение. Фильмы про самураев, насколько я знаю, в Голливуде не снимали никогда, так что перед нами в некотором роде «ноу-хау».

«Последний самурай» выполняет ту же задачу, что и «Слезы солнца» или гениальный «Черный ястреб», — романтизирует милитаризм, который здесь лишь слегка замаскирован пафосными фразами на тему того, что жизнь — в каждой чашке чая, а меч — это душа воина. Исторические аналогии, конечно, ничего не доказывают, но все же... Последний раз самураев использовали для патриотического воспитания молодежи в Японии в 30-е годы XX века. Это закончилось для японцев кошмаром мировой войны и миллионами жертв. Воспевание милитаризма — штука опасная, даже если он рядится в красивые старинные доспехи.

Дом потерянных душ

Юная Кэти (Дженнифер Коннелли), наделенная дерзновенной душой, что повела ее по тропке наркомании, худо-бедно вылечилась от наркологической зависимости, утеряв по ходу дела супруга. Ни на что нет у нее душевных сил, в том числе на то, чтобы вскрывать приносимую на дом почту и изучать содержимое продолговатых желтых конвертов. А среди них те, в которых различные учреждения любят сообщать о долгах наших. Результат не заставил себя долго ждать — где-то за сценой, за кадром свершилась бюрократическая ошибка. Кэти как владелице дома, доставшегося ей в наследство от отца, приписали некие неправильные налоги, они не были вовремя заплачены, дом выставили на аукцион и продали. Купил его бывший полковник иранской армии, а ныне эмигрант-чернорабочий и продавец из ночной лавочки Масуд Амир Берани, имя которого никто не может ни запомнить, ни правильно произнести. Он хотел бы облагородить жилище и продать его по коммерческой цене — таким образом начать карьеру риэлтора и покончить с прозябанием, за которое ему стыдно перед семьей. Такова завязка.

Полковника Берани играет Бен Кингсли, не раз демонстрировавший, что обладает сказочным свойством этнического перевоплощения. Его Ганди был олицетворением буддистской святости, польский еврей в «Списке Шиндлера» — образцом философского смирения перед предопределенностью. Теперь он полковник из окружения свергнутого шаха и больше иранец, чем герои Махмальбахов. Бывали на экране «люди из мрамора» и «люди из железа», а ныне явился «человек из смарагда», истинный драгоценный камень в обличье Кингсли. Будучи теперь иранским полковником в изгнании, Кингсли мерцает неведомым светом, завораживает, од-

«Дом из песка и тумана» ***(The House of Sand and Fog)***

По роману Андре Дюбю III

Автор сценария **Шон Лоренс Отто**

Режиссер **Вадим Перельман**

Операторы **Роджер Дикинс, Дэвид Стоктон**

Художник **Майя Джаван**

Композитор **Джеймс Хорнер**

В ролях: **Дженнифер Коннелли, Бен Кингсли, Шорех Агдашлу, Рон Элдард и другие**

Dreamworks SKG, Bigsrove Entertainment, Cobalt Media Group

США

2003

ним взглядом намекает на то, что где-то между кадрами есть скрытая верховная тайна — из тех, что посылает светотени на лица персонажей в noir загадках. Короче, он просто прекрасен. Однако когда на экране появляются другие персонажи, то возникает впечатление, что Кингсли и его коллеги снимаются в разных фильмах. Но об этом несколько позже.

Внешние события разворачиваются по законам обычного триллера, разве что несколько истеричного. Истеричного в нашем отечественном смысле — когда нагромождение душевных мук никак не влияет на продвижение дела да и не ставит таковой задачи. У депрессивной Кэти появляется возлюбленный —

«Дом из песка и тумана»

полицейский (Рон Элдард); тот, в свою очередь, устал от семейной жизни «с нелюбимым человеком» и буквально напрашивается на душевную смуту. Достигнув ее, решает придавить несговорчивого эмигрантишку Берани: муниципальные службы признали ошибку и предложили полковнику вернуть дом бывшей владелице. Разворачивается схватка за собственность: метания, слезы, скандалы — все одно к одному. И было бы скучно, если бы не смарагдовая роль Кингсли. Она-то и создает истинную интригу, это не противостояние эмигранта и аборигенов, а скрытая в характерах, в деталях быта, в глубинах текущей истории цивилизации война между одиноким воином, очень далеко ушедшим в своем походе от родных земель, и чужестранной армией, неожиданно восставшей перед героем из незнакомой пыли. Именно такой — в образе напрасно ликующей чужой армии, копья которой, если приглядеться, торчат отовсюду, — видится суетливая американская страна полковнику Берани. Фабульные па фильма выпадают из повседневной деловитости в мир восточной сказки, где мерцает в золотых подстаканниках чай (его то и дело подает жена полковника, удивительно и загадочно сыгранная актрисой Шорех Агдашлу) и переливается таинственными звуками персидский язык.

Вообще-то, эти подстаканники серьезно завладели воображением режиссера: на себе, на своей хрупкой конструкции они в одиночестве тянут всю присутствующую здесь мифологию Востока. Назойливость их («...Выпейте чаю...» или «...Я налью вам чаю...») становится очевидной ближе к пятому появлению, а поначалу эти ратники-мифологемы очень активно дают понять, что значат в реальности Берани значительно больше, чем, например, знаки дорожного американского движения или картинка в телевизоре. Дом Берани не ограничивается четырьмя выкупленными на аукционе стенами — его семья привезла в другую державу иной мир. Или тот пробрался на манер джинна в бутылке. Под незримым руководством джинна полковник будет бороться не на жизнь, а на смерть

за то, чтобы на нелегально транспортированный через океан мир никто не посягал. Он должен остаться неприкосновенным.

В соответствии с этой логикой — или с подсознательным, биологическим ожиданием изгнанников — бытовые напасти являются как агрессия со стороны местных жителей. А их бюрократические ошибки — вторжением во внутренние владения эмигрантов. Этот невидимый бой, прежде всего, и стремится представить Бен Кингсли. Его роль задает жесткую эмоциональность, которая держит на плаву довольно путаную фабулу. Его игра выводит картину из ряда триллеров о проблемах, связанных с недвижимостью, к высокой трагедии, в основе которой — конфликт, где обе стороны правы. Спор — Кэти борется за дом отца, полковник Берани борется за выполнение долга перед родом и своей культурой — неразрешим и оказывается увязан со смертельной опасностью. Следуя естественному развитию заданной драмы, автор постепенно уходит от жанровых обязательств типового триллера.

А события развиваются следующим образом: приятель несчастной Кэти (которая всех подставляет в этой истории и всегда выходит сухой из воды — есть такая категория удачливых растяп), шантажируя полковника, берет в заложники его сына-подростка. Случайная смерть мальчика трагически разрешает конфликт: семья Берани оставляет дом. И территорию, на которой он стоит, и земные пределы — полковник дает яд жене, потом надевает себе на голову полиэтиленовый пакет...

Возвращаясь к тому, что Кингсли играет за всех, надо заметить, что было бы даже любопытнее, если бы он делал это один в чистом поле, а фильм получился бы эдаким авангардным продуктом, повествующим о том, как страна эмигрантов приступила к процессу аннигиляции, поскольку идея общей нации («плавильного котла») устарела, а пособники мультикультурализма подорвали ее основы изнутри. Эта идея выглядит довольно радикальной и актуальной — а режиссеру, видимо, как раз важно было донести ее до зрителя. Возникает впечатление, что Вадим Перельман сам не исчерпал в себе потенциал чужестранца (он приехал в Америку из Киева в статусе беженца с матерью, когда ему было четырнадцать лет) и воспринимает новую реальность как набор событий, связанных не внутренней логикой, а взглядом гостя — растерянным и очарованным. Именно этот авторский взгляд и определяет экранную реальность. Однако отсутствие логических опор заставляет хромать интерпретации.

Эпизоды не вытекают один из другого, а словно сидят в засаде на заранее подготовленных позициях — застывшие до поры до времени, ждут, пока до них дойдет дело, время, авторская мысль.

Может быть, здесь сказываются многолетние занятия Вадима Перельмана рекламой, где, фигурально выражаясь, работают с фантиками, на которых нарисованы, например, «мишки в лесу», а не с самими конфетами. Грешным делом, службы натурализации могли бы легко воспользоваться фильмом как агитационно-контрпропагандистским роликом для латания дыр на вожделенных для многих границах.

Журнал New Yorker, гид американских интеллектуалов, посвятил картине рецензию, что важно само по себе. В финале статьи, где «Дом из песка и тумана» объединяется в одну группу с фильмами «про Америку» других иностранцев, Джейн Кэмпион и Алехандро Гонсалеса, написали следующее: «...Неизбывная печаль стала преследовать масштабные интерпретации американской современности иностранными режиссерами, работающими в Америке. Нам нужна критика и сатира, но чужого отчаяния не нужно... На свой манер эти режиссеры слишком благодушны. Они легко отдаются трагедии; возможно, им надо больше работать, чтобы показать, насколько, действительно, она неотвратима».

Однако свою задачу режиссер так или иначе осуществил, благодаря прежде всего тому, что наполнил свой фильм живыми, невыдуманными и острыми эмоциями и зарядил подлинным конфликтом.

К О М М Е Н Т А Р И И

Рисунок Андрея Хржановского из путевого блокнота

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

В трех дюймах от Дюма

1

Не знаю, как вы, а я очень люблю несостоявшиеся романы. В отличие от сбывшихся, про них всегда можно думать, что все еще впереди. Есть в них что-то от клятвы любовников из стихотворения Генриха Гейне. Помните, как они клянутся любить друг друга и за гробом. Правда, встретившись именно там, они друг друга не узнают.

С детства я мечтал даже не о романах Дюма, нет, просто — о любви к нему. Любовь эта не была беспочвенной. Дюма жил у нас в светлом дубовом шкафу для книг. Потом — в том же шкафу, но уже в темном: отец, любивший экспериментировать с мебелью, время от времени то переставлял ее, то перекрашивал. А чем еще мог тешить себя простой советский служащий, бывший невыездным и проживавший с семьей из четырех человек в полутора комнатах коммунальной квартиры? Манипуляции с мебелью создавали видимость того, что вагон, застоявшийся на одной станции, наконец тронулся, направляясь в неведомые края... Так, однажды, благодаря тюбику краплака, наш шкаф светлого дуба был «вписан» в ансамбль из красного дерева и тем самым приобщен к благородному семейству, состоявшему из павловского туалета, зеркального платяного шкафа (гвардроба) и круглого стола со стульями. А два пухлых томика в темно-зеленых переплетах, под которыми в шкафу из светлого дуба проживал господин Дюма, не сдвинувшись с места, оказались в шкафу темно-вишневого цвета...

Изредка мне удавалось листать эти томики, и я успевал обнаружить, что там неплохие иллюстрации, чем-то напоминающие Доре.

Почему я говорю «изредка»? Потому что мы жили в большом пятиэтажном доме, в коммунальной квартире, где кроме нас проживали еще девять семей. Число жителей, учитывая наезжающих время от времени почти в каждую семью иногородних родственников и прочих гостей, зашкаливало за тридцать. И все хотели утром в ванную и туалет, а днем и вечером — читать «Графа Монте-Кристо» из нашего шкафа. Из желающих прочесть Дюма выстраивалась огромная очередь.

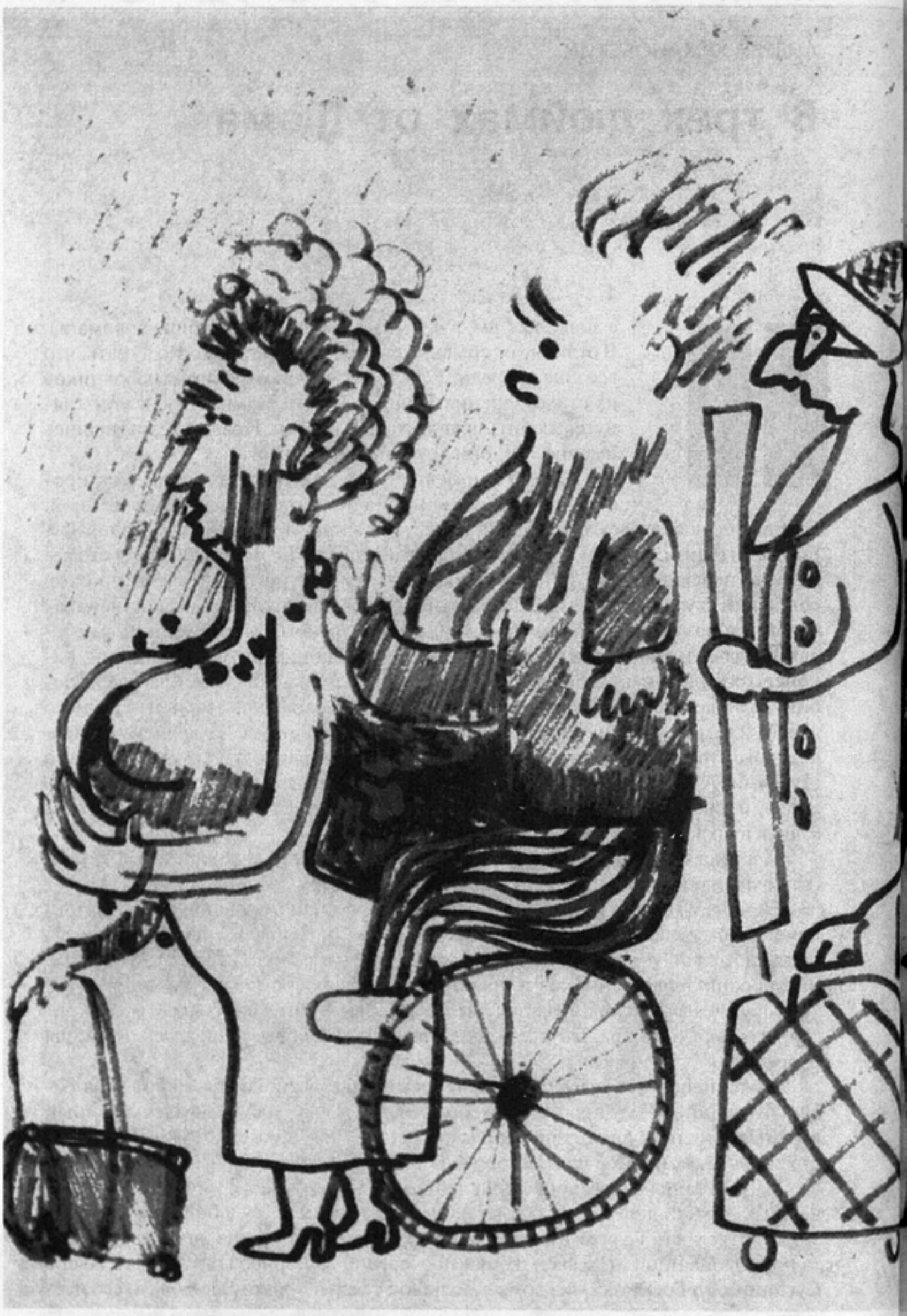
Выяснилось, что судьбой пленника замка Иф обеспокоены: майор дядя Вася (служащий, между прочим, в охране тов. Сталина и явно заинтересованный в накоплении передового опыта по части репрессий), его жена тетя Клава, ее сестра тетя Валя, приехавшая из города Сталино, и прочие члены этого семейства. За ними занял очередь младший лейтенант тех же войск с женой и тремя дочерьми, и так далее... А после нашей квартиры с судьбой графа будут знакомиться тетя Галя из подвала, чей муж дядя Володя возил на «Победе» цвета припорошенной пылью сгущенки поочередно то Бориса Годунова, то Ивана Сусанина, то Гремина — из дома в Большой театр и обратно, впрочем, его пас-

сажиром был один и тот же человек, который пел все эти партии, — знаменитый певец Марк Рейзен...

Затем предприимчивый граф, не прибегая на сей раз к подкопу, должен был подняться на четвертый этаж и оказаться в прелестных ручках сестер Ковальских, в младшую из которых (она была старше меня лет на десять) я был тайно влюблен...

Короче говоря, в краткие миги при передаче романа по установленной оче-

Рисунок Андрея Хржановского из путевого блокнота



реди мне удалось прочесть примерно половину первого тома. Остальное я был вынужден досочинять самостоятельно...

Как-то, уже много лет спустя, я заглянул в красный шкаф — в надежде найти там два пухлых томика в темно-зеленых переплетах. Увы, их там не оказалось. Мне остается только гадать, на каком этаже нашего дома номер 10, некогда единственного многоэтажного здания, высившегося посередине одного из самых очаровательных переулков между Пречистенкой и Остоженкой, навсег-

да задержался в гостях господин Дюма и его герои. Теперь этот дом почти полностью расселен. В нем доживает свой век прославленная артистка Малого театра Констанция (!!!) Роек, некогда покорившая театральную Москву ролью Элизы Дулитл из «Пигмалиона» Шоу и Сарры в чеховском «Иванове». Но Дюма она прочла еще в детстве...

Бывшие коммуналки перестраиваются для «новых русских». Хранившийся в них скарб, включая ненужные книги, выбрасывается на свалку. И шелестит, быть может, при полной луне беззвучными страстями под старым тополем так и не прочитанный мною роман где-нибудь на задворках или посреди переулков, чьи тротуары и мостовые помнили Вахтангова и Цветаеву, генерала Брусилова и Завадского, Булгакова и Ермолинского, Эрдмана, Гарина, Шпаликова, Шнитке и многих других, знаменитых не менее, чем писатель Дюма, а также совершенно неизвестных, но оттого не менее замечательных случайных прохожих...

2

И все же судьба послала мне шанс компенсировать хотя и неполноценным, как всякая компенсация, однако довольно оригинальным образом непрочтение романа Дюма «Граф Монте-Кристо».

Она, судьба, позаботилась о том, чтобы (за то!) впечатления от прочитанной части, запавшие в меня с детства, были бы проявлены и удвоены самым что ни на есть стереоскопическим способом. Причем узнал я об этом умысле судьбы лишь тогда, когда, распахнув ставни гостиничного номера в городе Марселе — окно мое было расположено прямо над причалом, — я увидел среди таблиц с расписанием судов отдельно изложенное крупными буквами приглашение посетить остров Иф, место страданий знаменитого графа Монте-Кристо.

Всего несколько миль, каких-нибудь сорок минут, и ты гладишь недоверчивой ладонью впитавшие в себя средиземноморскую соль, покрытые высушенными водорослями и ракушками стены старинного замка, живописные, как палитра художника Сезанна, приготовившегося в двадцать четвертый раз написать расположенную поблизости гору Сан-Виктуар.

Каждый день я собирался выйти в открытое море и взять курс на Иль де Иф. И каждый день какие-нибудь неожиданно всплывшие обстоятельства вынуждали меня отложить это путешествие.

Я недаром говорю о всплывших обстоятельствах. Дело в том, что нашему путешествию в Марсель сопутствовала адская жара — редкая даже для июля на юге Франции. По этому поводу жена моя вынуждена была поселиться в ванной, а я время от времени должен был туда заглядывать, дабы в случае необходимости воспрепятствовать окончательному превращению ее в русалку, а заодно проведать проживавшего в ванной местного скорпиона.

Иногда жена всплывала ради приема пищи — именно эту ситуацию я имел в виду, когда говорил о всплывших обстоятельствах. Я крошил ей корм и снова выходил на раскаленную площадь, отделявшую отель от пристани. Но пересечь площадь не было ни малейшей возможности: я еще не успел сказать, что пребывание наше во втором по величине городе Франции совпало с национальным праздником — Днем взятия Бастилии. Народ гулял целую неделю, и все эту неделю у нас под окнами маршировали военные оркестры и взрывались петарды. Так что даже мне, прошедшему хорошую школу борьбы с децибелами — в качестве командира взвода батареи реактивных установок и участника боевых действий в Порт-Саиде — приходилось вспоминать будни артиллериста, как сон в райском саду.

Петарды не умолкали и ночью. А когда утром, после мучений бессонницы, мне все-таки удавалось, маневрируя, как на учениях, пробраться на пристань (где местные рыбаки выставляли на лотках свой улов), чтобы посмотреть, какого именно тунца я не буду есть сегодня на обед, катер на остров Иф уже отчаливал, словно тень Александра Дюма взяла расписку с капитана катера в том, что он будет отдавать швартовы всякий раз ровно за тридцать секунд до моего появления на причале.

Так или иначе, когда подкравшийся незаметным образом евроэкспресс втянул нас в свою утробу, чтобы через каких-нибудь четыре часа вытряхнуть на перрон Лионского вокзала в Париже, я думал о том, как замечательно в своей последовательности провидение: выхватывая у меня из рук знаменитый роман господина Дюма, спустя много лет оно отвело от моих глаз место действия этого романа, к которому оно же подвело меня вплотную, как поводырь — слепца к уличному переходу.

3

Но на этом история моих отношений с писателем Дюма и его творениями не заканчивается. И для того чтобы ее продолжить, я попрошу вас пересесть в кресла театра моего детства.

Его название звучало то ли как птичья кличка, то ли как баварское приветствие, казалось чем-то почти съедобным, вроде английского «чиз» или «сюп» в исполнении хора поваров из трофейных «Трех мушкетеров» и в то же время таило в себе улыбку Чеширского кота. Одним словом, я приглашаю вас в ТЮЗ.

Спектакль «Три мушкетера» в Московском ТЮЗе я посмотрел раньше, чем прочитал роман, — должно быть, лет в девять. Впечатления откристаллизовались в почти эмблематический натюрморт: шляпы с плюмажами, шпаги, женское плечо и... мужские брюки. Шляпы и шпаги принадлежали мушкетерам. Необыкновенной красоты плечо с клеймом, подобием модной нынче татуировки, — актрисе, игравшей Миледи. Брюки, первые в моей жизни взрослые — мужские — брюки, сшитые мамой и надетые в качестве обновки специально перед походом в театр, принадлежали мне.

Впечатление от спектакля было, можно сказать, душераздирающим. Но разодранными оказались, помимо души, еще и брюки: в порыве энтузиазма, едва закрылся занавес, я ринулся на сцену, зацепился брючиной за торчавший из пола гвоздь и, к ужасу и досаде мамы, распорол штаны, как говорится, «от и до»...

Я до сих пор отчетливо помню треск раздираемой материи, из которой были сшиты мои брюки. Кажется, она называлась шевиот. С таким треском кронштадтские матросы рвали на груди тельняшки. Этот звук должен был переходить во вступительные аккорды марша «Прощание славянки». В моем же случае он был естественным откликом на треск платья, сорванного с плеча Миледи и скрывавшего злополучное клеймо. Этот треск распоротой ткани и есть для меня самое сильное впечатление от «Трех мушкетеров». Да еще рефрен (вроде тех, что можно было услышать в радиопередаче «Пионерская зорька»), прозвучавший в спектакле не раз в исполнении квартета мушкетеров: «Один за всех, и все за одного».

Создавалось впечатление, что вся страна находится под магическим воздействием этого пароля. А поскольку, как я уже сказал, спутать мушкетерскую клятву и пионерский лозунг можно было без труда, то кто знает, если бы не это сходство, продержалась ли бы так долго и укоренилась бы так прочно советская власть...

4

В последний раз я встретил господина Д'Артаньяна почти четыре года назад в голландском городе Маастрихте, куда был приглашен на празднование двухсотлетия со дня рождения нашего Пушкина. Члены местного клуба любителей русской культуры считали его своим почти в той же степени, как и француза Д'Артаньяна.

Увидев, что я заинтересовался происхождением этой связи, любезные хозяева повели меня в городской парк, где на одном из возвышений я и увидел мужчину в знакомой шляпе с плюмажем и с лентой через плечо.

Ну да, это был он, бесстрашный Д'Артаньян. Его бюст возвышался посреди бывшего поля битвы, последней битвы, в которой участвовал храбрый воин.

Чтобы рассмотреть поближе его усы, я решил перешагнуть через неширокий ров, которым отделялся холм с бюстом и куртинами от садовой аллеи.

И вдруг треск, страшный треск огласил тихую страну коров, тюльпанов и «Ночного дозора»: я зацепился штаниной за сухой пень, незамеченный мною, и второй раз в моей жизни пара брюк салютовала сим полвека назад заведенным обычаем благороднейшему и отважному мушкетеру.

5

Известно, что Дюма был великим путешественником. Вот уж кто не был «ленив и нелюбопытен», так это большой поклонник Пушкина господин Дюма. Мало кто описал так увлекательно путешествие по России и отдельные главы ее истории, как это сделал великий француз. Интерес к чужеземной культуре — одно из свойств подлинно крупной личности.

С его описанием путешествия на Валаам я познакомился после того, как сам побывал на этом острове. А вскоре следом за мной на Валааме побывал мой друг — великий итальянский писатель, сценарист и художник Тонино Гуэрра, соавтор многих фильмов Антониони, Феллини, Тарковского и других классиков.

Когда мы с Гуэррой сличали наши впечатления, выяснилось, что мы оба были очарованы маленькой церковью, стоящей на крошечном островке архипелага по дороге к храму Преображения Господня.

— А знаешь ли ты, — спросил я у Гуэрры, — что автор «Трех мушкетеров» считал эту церквушку бесспорным шедевром зодчества и одним из чудес света?

— Ну что ж, мы его можем понять, — согласился Тонино, — и раз уж речь зашла о «Трех мушкетерах» и их авторе, я расскажу тебе одну историю, которую слышал от Феллини. Пусть эта история будет моим ответным приветом господину Дюма в благодарность за его тонкое эстетическое чувство, проявленное во время путешествия по России. «Итак, однажды, — рассказывал мне Федерико, — в моем доме раздается телефонный звонок. Женский голос говорит в трубку: «Синьор Феллини? Сейчас с вами будет говорить синьор Берлускони». (Дело было много лет назад, еще до того, как Сильвио Берлускони стал премьер-министром Италии, но уже после того, как он стал одним из ее богатейших людей.) «Федерико! — раздалось в трубке. — Мы должны немедленно увидеться. У меня есть потрясающее предложение для тебя. Я нахожусь на вилле, на своем острове, но я высылаю за тобой мой самолет...»

И действительно, вскоре присланная Берлускони машина отвезла Феллини в аэропорт, где уже дожидался небольшой самолет, доставивший его на остров миллионера. Тот принимает режиссера с необыкновенным радушием, приглашает в гостиную и усаживает на диван, перед которым стоит столик со всевозможными напитками и закусками. «Извини, дорогой Федерико, за причиненное тебе беспокойство, — говорит Берлускони, — но сейчас ты увидишь, что мое предложение стоило твоей поездки. Итак, вообрази: публика занимает свои места в кинотеатре. Гаснет свет... — Тут Берлускони щелкнул пальцами, и по этому знаку в гостиной погас свет. — Вспыхивает экран», — продолжает Берлускони. При этих словах экран, подвешенный на стене напротив дивана, действительно засветился, и появилась надпись: «Фильм Сильвио Берлускони и Федерико Феллини»... Миллионер искоса бросил взгляд на своего гостя, ожидая его реакции. «Сценарий Сильвио Берлускони и Федерико Феллини» — возникла следующая надпись еще более крупным шрифтом... Далее шрифтом помельче следовало: «Режиссер Федерико Феллини»... Хозяин снова бросил победительный взгляд на гостя и, в предвкушении его восторга от своего замысла, дал знак для смены очередного диапозитива, на котором Феллини прочел: «Три мушкетера»...

...История в лице Тонино Гуэрры умалчивает о дальнейшей судьбе этого проекта. Однако доподлинно известно, что фильм по бессмертному произведению Дюма Феллини так и не снял. Я же передаю рассказ своего знаменитого друга как знак того, что еще тысячи и тысячи раз имя автора «Трех мушкетеров», одинаково дорогое и для итальянского поэта или миллионера, и для простого российского читателя, будет всплывать в благодарной памяти человечества.

ВОЕННАЯ СВОДКА

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Парадоксы диаспоры

Как странно быть персом!
Монтескье

В середине октября прошлого года я побывал на конференции в Иерусалиме. Город меня захватил, я, кажется, никогда не забуду ни на что не похожий клубок страстей, застывших в камне, под уходящим в бесконечность, отовсюду открытым небом. Конференция не понравилась, но мы широко общались с читателями русской литературы. Уехавшие из России, они очень тосковали по всему русскому. Из одной диаспоры в другую: в России были евреями, в Израиле оказались русскими. На марше сочувствия по главным улицам города русский флаг встречали криками «ура», и русские девушки-солдаты рисовали себе цвета триколора на щеках (видимо, с помощью косметики).

Репатриант пользуется всеми юридическими правами, но психологически он вроде еврея в России (который тоже пользуется всеми юридическими правами). Чтобы почувствовать себя вполне израильтянином, надо родиться в Израиле, стать саброй (по-нашему говоря, принадлежать к титульной нации). Сабры смотрят на пришельца несколько свысока. Израильское почвенничество менее агрессивно, чем русское, но что есть, то есть.

А между тем я вовсе не стыжусь своей двуприродности. Мне уже приходилось говорить на эту тему, и я ссылался на культуру Австро-Венгрии, давшей миру Моцарта, Гайдна и многих не столь известных авторов хорошей музыки. Двуприродность — это не мешанина, а культурная форма, медленно складывающаяся. В моем личном опыте прошло лет двенадцать-тринадцать, пока я почувствовал ее преимущества и ответил товарищу, что смотрю на Достоевского одновременно изнутри и извне. Процесс шел стихийно, с семи до двадцати лет. Чем старше человек, тем все труднее. Многие молодые люди, рванувшиеся в Европу, через два-четыре года начинают томиться и возвращаются. Это я продумал еще в начале 70-х годов и решил, что трудности в России меньше вредят внутренней жизни, чем европейский или израильский климат. Не потому, что он плох, а потому что непривычен.

Евреи, по крайней мере с вавилонского плена, — народ диаспоры, во многие века абсолютной диаспоры, с молитвенником вместо почвы. И эти века вовсе не были неплодотворными. Фанатизм религий, выросших из еврейского лона, примерно на две тысячи лет придавил еврейство настолько, что культурная плодовитость его снизилась. Но в последний век энергия, вырвавшаяся на простор, опять себя запечатлела — и в великом, и в низком. Появились и новые диаспоры. Например, зарубежные китайцы. Еврейский пример позволяет лучше понять общие парадоксы диаспоры.

Ошибка многих в том, что они творческие возможности диаспоры совершенно не замечают и все ее особенности рассматривают как странности и пороки. Оговариваясь, что встречаются среди евреев и хорошие люди. Если опроки-

нуть такую методологию на русских, то можно сказать, что из четырех сыновей Ф.П.Карамазова типичен Смердяков, хотя мы объективно признаем, что есть среди них и очень хороший человек, Алеша.

На фронте мне не раз приходилось слышать такие комплименты о самом себе, особенно под хмельком: «Что ты тут делаешь, Померанц? Твои же все в Ташкенте!» Я махал рукой и предлагал чокнуться. Однако попробуем разобрать дело всерьез хотя бы вкратце[1].

Во-первых, что общего у всех народов диаспоры? Беззащитность. Эта беззащитность заставляет одних изворачиваться и создавать себе защиту в усиленной солидарности или в очень большом богатстве. А других заставляет задуматься, как бы сделать каждого человека защищенным. Евреи — очень старый народ диаспоры, они успели создать Библию, и там красной нитью проходят слова: «Пришельца не притесняй и не угнетай его; ибо вы сами были пришельцами в земле Египетской». И Ветхий, и Новый Завет — это дело не *одного* хорошего еврея, один, даже Иисус, был бы забыт, если бы не нашел учеников. Идеалистов всегда мало. Но ведь и Алешу Карамазова или князя Мышкина не встретишь на каждом углу. Смердяковы попадаются чаще.

Во-вторых, в жизни самое противоположное смешивается. Смердяков читает Исаака Сирина, Алеша (по замыслу Достоевского) мог стать террористом. Библейский Авраам, основатель единобожия, был изворотливый торгаш и чуть не продал Сару, свою жену, выдавая ее за сестру. А то бывает, что муж — раввин — сидит за книгами, постигает, как Бог велел жить, а жена сидит в лавочке и обсчитывает покупателей.

Сионисты считали, что галут, диаспора (по-русски — рассеянное) — ненормальное состояние и надо ее упразднить. Но история движется в противоположном направлении. Все больше армян бегут из Закавказья, все больше бывших югославов — из бывшей Югославии. Я мог бы продолжать список. Одних гонит становление национальных государств, в которых они вдруг оказались чужими, других — голод. Но в любом из центров мировой цивилизации собираются группы диаспоры. И никто из них не садится на землю. Старые диаспоры, унесшие с родины свою особую религию и привычки интеллектуального труда, повсюду занимают одни и те же секторы[2]. Например, в Малайе диаспора закрепилась в финансах, в науке и в СМИ. Вы думаете, речь о евреях? Ничего подобного, это китайцы, завезенные англичанами в качестве кули (чернорабочих). Павел Литвинов, бывший диссидент, а сейчас преподаватель колледжа, рассказывал мне, что самые способные студенты у него не евреи, а китайцы, корейцы, вьетнамцы. Евреи в Штатах почувствовали себя дома и полениваются. Беженца с Дальнего Востока подхлестывает стресс: только с солидным дипломом он станет уважаемым гражданином Соединенных Штатов.

Сосредоточенность русских евреев в больших городах России — не парадокс, а норма. Парадокс — то, что некоторые студенты Харьковского университета бросили в 1881 году учиться и поехали в Палестину пахать землю. Их вытолкнула волна погромов, довольно искусственно связанная с цареубийством. Убил царя поляк Гриневецкий, платком взмахнула Перовская. Геся Гельфман, беременная на последнем месяце, была хозяйкой конспиративной квартиры. Во времена моего детства, прославляя героев «Народной воли», ее ни разу не упоминали. Но достаточно было одной еврейской фамилии, чтобы совершились события, роковые и для России, и для Палестины. Есть свидетельства, что новый царь вел себя, как Иван Карамазов: он не велел бить евреев, но и не помешал, не принял мер, чтобы предотвратить вероятное насилие. Размах погромов вызвал его неудовольствие. Погромщиков, задержанных полицией, приказано было выпороть. Но колесо истории уже покатилось.

Русская империя, захватив часть Речи Посполитой, остановила там погромы. Благодарные евреи поддержали Россию в 1812 году, несмотря на все посулы Наполеона. Погромы 1881 года все испортили. Столичное русское общество их почти не заметило. Но евреи все помнили: четыреста тысяч, вырезанных казаками Богдана Хмельницкого, памятник которому украшает Киев, и новые зверства Железняка и Гонты в XVIII веке; женщинам отрезали груди, вспарывали животы и зашивали в чрево живых кошек... Память об этом, сохраненная в поэме Тараса

---

[1] См. также: Померанц Г. Записки городского утенка. М., 2003.

[2] В самом Израиле сельским хозяйством занимаются два процента населения.

Шевченко, оказалась живой, действенной и легко перешагнула через сто лет. Евреи снова с ужасом почувствовали свою чудовищную беззащитность. Кучка харьковских студентов рванулась в Палестину. Но в десять, в двадцать раз больше молодых евреев потянулось в левые движения, обещавшие пересоздать Россию, вырвать ее из Средних веков. Это казалось разумным — и завело в советский абсурд. А нелепый бросок студентов возделывать своими неумелыми руками землю Палестины был поддержан бегством от Гитлера, и возникло убежище для тех, кто спасся от лагерей смерти. Прочно ли это убежище — покажет XXI век.

Беззащитность еврея входит в какой-то таинственный план. Одну из ночей в Бутырках я не спал, думал об этом и выбрал свою роль: решать неразрешимую задачу, чтобы *каждый человек* на земле был защищен. Ибо пока не защищен каждый человек, заведомо не защищен и человек диаспоры.

Тут действует какой-то очень старый план. И материалисты диаспоры изворачиваются, сбиваются в подобия мафии, а идеалисты решают квадратуру круга. Так ведется две тысячи лет, с тех пор, когда Иуда продал Иисуса, а Иисус не стал защищаться. Я хорошо помню, что оба они — одного племени. От этого парадокса еще в древности пытались уйти восточные церкви, решив, что божественное поглотило в Иисусе человеческое. Но Халкидонский собор осудил ересь монофизитов и постановил, что Христос вполне Бог и вполне человек, стало быть, вполне еврей, и те, кто не признает Иисуса евреем, обречены гореть в огне неугасимом до Страшного суда, а тогда уж окончательно исповедовать перед лицом Иисуса, сына Марии, признают ли они его тем, кем он был. Более просто это выразил Клюев в споре с Клычковым: «А ведь тот, исходивший с крестом Русь, — жидовочкин сын!»

Вот поистине парадокс диаспоры — от Авраама, продающего Сару, до Иисуса с Иудой. Ну а вокруг этого парадокса накопилась целая гора фантомов, начиная с кровавого навета и до «заговора Сионских мудрецов». Обо всем этом много писано, и я прибавлю только о двух фантомах, возникших прямо у меня на глазах во время войны.

Первая тайна — почему евреев не было в передовой цепи? Потому что их очень редко направляли в стрелковые роты. Еврей мог стать стрелком скорее в обход райвоенкомата, записавшись в ополчение. Так я и мои друзья записались 16 октября 1941 года, чтобы защищать Москву, если немцы прямо на нее пойдут. В нашем отделении было три еврея. В группе, стихийно сложившейся в первом бою в феврале 1942-го, были пулеметчик Пурнашкин (мордвин), двое русских и два еврея, оба в очках. Один из них я, другой некто Френкель; и девушку вспоминаю, рядом с которой рыл окоп под Москвой в ноябре 41-го, она тоже еврейка. «Национальные» проценты я, конечно, не подсчитывал, но думаю, что евреев было процентов десять. Еврейские лица всюду мелькали. То же примерно мне рассказывали о первом, июльском, ополчении.

Однако райвоенкомат исходил из того, что на современной войне нельзя использовать образованных людей в качестве рядовых пехотинцев. Интеллигентов посылали в военные школы. А мальчиков со средним образованием, попадавших в маршевые роты, разбирали сперва армейские спецподразделения, армейские артиллеристы, потом — в стрелковых дивизиях — артиллерийский полк и т.п., в полках — опять артиллеристы и минометчики и, наконец, в батальоне — минометная рота. В стрелковые роты поступали большею частью колхозники, с образованием от семи классов и ниже, или наспех мобилизованные из только что освобожденных областей, где евреи были изъяты зондеркомандами.

В артиллерийских полках служили и евреи, я встречал. Там нужно знать тригонометрию. А вот евреев в стрелковой цепи — в обыкновенной, не ополченской 258-й стрелковой дивизии — за два года службы там не встречал. Слышал о еврее — командире стрелковой роты, но познакомиться с ним не успел. Зато, по своей службе газетчика, успел подружиться с двумя евреями — командирами батальонов, с некоторыми ПНШ (офицерами штаба полков). Напомню и то, что 258-я стрелковая дивизия стала 96-й гвардейской под командой полковника Левина.

Теперь вспомните, что по числу награжденных евреи стоят на четвертом месте, обойдя казанских татар и башкир (которые, по моему убеждению, лучше наших пехотинцев). По Героям Советского Союза евреи на шестом месте (после татар и башкир), но представление на Героя лично подписывал Сталин, а он евреев не любил. Во всяком случае, и по Героям место евреев по числу награжденных выше, чем по числу призванных. Я только из немецких источников уз-

нал, что по числу призванных место евреев седьмое. А более точные данные появились совсем недавно. Русские исследователи стараются не наталкивать читателя на расчет: а сколько же выходит награжденных на сто тысяч призванных? Расчет показывает то, что без объяснения нелепо: по числу награжденных на сто тысяч призванных евреи обходят всех. Почему? Евреи воевали не лучше всех, а примерно так же, как русские, украинцы, татары. Но статистику раздувает высокий уровень образованности. Евреи — народ диаспоры. Среди них более двух тысяч лет не было малограмотных крестьян. И все эти две тысячи лет люди работали головой больше, чем руками. После упразднения процентной нормы очень многие устремились в институты, университеты. И когда началась война, евреи служили офицерами чаще, чем солдатами. А офицеров награждают орденами гораздо чаще, чем солдат. Оставаясь формально рядовым, я получил только скромную медаль «За боевые заслуги», а когда мне присвоили звание младшего лейтенанта — орден «Красной Звезды» и «Отечественной войны 2-й степени» (хотя не стал ни умнее, ни добросовестнее, ни храбрее).

Бедолага пехотинец, искалеченный войной, мог ворчать, что не встречал евреев в передовой цепи. Молва охотно это подхватывала. Но здесь не было никакой еврейской хитрости. Действовали общий порядок комплектования и общий порядок войны. Рядовых пехотинцев больше всего убивали и меньше всего награждали.

Остается объяснить, почему однополчане отправляли меня служить в тыл и что такое «5-й Украинский фронт», который взял Ташкент. Люди моего возраста помнят эту шутку. Все знали, что Украинских фронтов было четыре, а пятый означал укрывавшихся от войны. Но только летом 1944 года передо мной раскрылась тайна возникновения этого укрытия. Я служил тогда недолгое время комсоргом батальона. И наш батальон неожиданно получил пополнение — восемь или девять евреев. Трое — с высшим образованием (двое варшавян и один из Кишинева). Я поговорил с ними и узнал, что все они — беженцы из областей, присоединенных в 1939—1940 годах, или даже из Польши. Все приняли советское гражданство (тех, кто отказался это сделать, отправили в лагеря, оттуда потом выходцы из Польши попали в армию Андерса). Однако присоединения 1939—1940 годов никем не были признаны. И если бы наша армия в 1945 году оставалась где-то на Днепре, то эти присоединения могли быть аннулированы. Поэтому беженцев трактовали как полуиностранцев, посылали на трудовой фронт, но в армию не брали. И множество беженцев скопилось в Ташкенте: во-первых, тепло, во-вторых, подальше от Гитлера.

Положение изменилось в 1943 году. После капитуляции Паулюса и победы на Курской дуге Сталину море стало по колено, и он распорядился беженцев призвать и отправить рядовыми в стрелковые роты. Невзирая ни на какие дипломы.

Вскоре стрелковая рота нашего батальона, куда попали беженцы, отличилась в бою. За исключением одного, беженцы держались прекрасно. Нелицеприятный командир роты лейтенант Сидоров шестерых евреев представил к медали «За отвагу». Я оформлял наградные дела. Замполит, старший лейтенант Скворцов, только подписывал. На этот раз не подписал: «Недавние советские граждане. Пусть еще повоюют». Как могли повоевать четверо раненых и эвакуированных, оставалось неясно. Самому Сидорову я написал красивое представление, кажется, на «Красное Знамя», но он махнул рукой: с 1941 года был в черном списке, вышел из окружения без знаков различия. С тех пор — лейтенантом, командиром стрелковой роты, без продвижения и без орденов. К своей судьбе он относился с великим терпением, солдаты в него верили и не подвели в бою... После второго боя Сидоров снова представил к медали «За отвагу» двух евреев, оставшихся в строю. На этот раз Скворцов подписал.

Через несколько дней одному из оставшихся отшибло миной левую руку по локоть. Второй старшина, Эйдельман, агроном из Молдавии, был назначен командиром хозяйственного взвода вместо прежнего, украинца, в состоянии шока выстрелившего себе в руку и без огласки пониженного в должности (гуманное решение комбат скрепил парой оплеух). И опять в стрелковой цепи не оказалось ни одного еврея.

Впрочем, объяснять такие вещи все равно что идти вверх по эскалатору, движущемуся вниз. Человек диаспоры — классический случай Другого. А Другой всегда вызывает напряженность. Пока мы не научимся смотреть на него как на ближнего, прав Сартр, обнаживший этот парадокс сосуществования: «Другой отнимает у меня пространство. Существование Другого — недопустимый скандал».

НЕЗАКРЫТЫЙ ЛИСТ КАЛЕНДАРЯ

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Уйти из джунглей

ва настроения были полнее всего представлены в советских мультфильмах времен нашего детства: счастливый, бьющий через край оптимизм, стихия чистой игры, маскарада и хоровода («Бременские музыканты», «Как Львенок и Черепаха пели песню») — и меланхолия, колеблющаяся от депрессии до медитации («Крокодил Гена», «Варежка», «Ежик в тумане»). Множество мультфильмов располагалось посередине между этими двумя полюсами, в том числе сериалы о Простоквашино и о Слоненке, Попугае и Удаве. Если пользоваться современной терминологией, были широко представлены мюзикл, комедия и артхаусная драма. Из крупных жанров фактически отсутствовал только героический эпос, что может показаться странным, учитывая, насколько серьезно работали с ним в советское время в игровом кино. Были, конечно, революционные мультфильмы — но, кроме смутного образа красных конников, я ничего не могу вспомнить, притом что во взрослом, игровом кино успешные фильмы о гражданской войне можно считать едва ли не дюжинами. Возможно, причина заключена в том, что трагическую сторону гражданской и тем более Отечественной войны считали нужным скрывать от детей. В игровых фильмах, пусть даже снятых для подростков, героев могли убить. В мультфильме все должно было быть безопасно — и потому советская мультипликация так и не дала серьезного подхода к военной теме.

Тем не менее студия «Союзмультфильм» может зачислить в свой актив, возможно, лучший мультипликационный героический эпос, снятый за пределами Японии[1]. Речь идет о фильме «Маугли».

Как известно, изначально «Маугли» был сериалом из пяти серий, смонтированных в один фильм через два года после выхода последней из них. «Маугли» снимался в 1967—1971 годах, то есть примерно тогда же, что «Крокодил Гена» и «Бременские музыканты». Режиссером был Роман Давыдов, специализировавшийся на героической эпике («Детство Ратибора», «Василиса Микулишна»), а художниками — Александр Винокуров («Золотая антилопа», «Снежная королева») и Петр Репкин («Цветик-семицветик», «Конек-Горбунок», «Необыкновенный матч»). Сценарий написал Леонид Белокуров («Последний дюйм», «Тропой бескорыстной любви»). Героев озвучивали Сергей Мартинсон, Анатолий Папанов и Людмила Касаткина. Сегодня мы понимаем, что самым громким именем среди всех создателей мультфильма следует

[1] В Японии у мультипликации другой статус и другие задачи, но было бы нечестно сделать вид, что японской мультипликации вообще не существует.

признать Софью Губайдулину, одного из крупнейших авангардных советских композиторов[2].

Как-то неловко говорить о формальном совершенстве этого фильма: Багира, проносящаяся по экрану, как капля тьмы, закрученная водоворотом; толпы обезьян, волков и собак, текущие живым потоком; музыка, буквально комментирующая происходящее...

Для позднесоветского детского кинематографа смерть была настоящим камнем преткновения. С одной стороны, в школах детей продолжали воспитывать на рассказах о пионерах-героях, «Молодая гвардия» и «Разгром» оставались в школьной программе, заклинание «Памяти павших будьте достойны!» исправно повторяли в каждую годовщину Победы — но детское кино, и в особенности мультипликацию, смерть фактически покинула. Поколение, пережившее в собственном детстве войну, голод и смерть близких, пыталось предохранить собственных детей от этих переживаний — пусть даже и поданных в символической форме. Редким исключением могли быть экранизации мифов, да и то в финале мультипликационных «Аргонавтов» Ясон проваливается под сгнившую палубу «Арго» — это явно смягченная версия по сравнению с оригиналом.

Тем удивительнее, что «Маугли» с самого начала буквально устремлен к смерти. Слова «последняя битва» звучат уже на двенадцатой минуте фильма и несколько раз варьируются на протяжении всей картины. «Последняя битва», «последняя охота», «славная охота, но для многих последняя» — все эти образы в книге Киплинга ложатся в один ряд с Сионийскими горами и «человеческим детенышем», слишком напоминающими о холме Сиона и о Сыне Человеческом. Разумеется, эти аллюзии не считывались советскими детьми, но образ «последней битвы» все равно сохранял ту энергию, которую дает ему семантическое соседство с Армагеддоном и Апокалипсисом[3]. К той же образности отсылает весь эпизод с красными собаками — пчелы, кружащиеся в воздухе, как саранча, и последняя битва, в которой сходятся силы добра и зла. Разумеется, совершенно непринципиально, насколько сознательно были привнесены библейские аллюзии творцами советского мультфильма: в европейской культуре любой эпический текст неизбежно выруливает к Откровению св. Иоанна.

Обратим внимание на другое: две серии фильма завершаются образами смерти и образы эти — танец Каа и песня Акелы. Каа танцует перед Бандар-Логами в финале второго эпизода («Похищение»; в книге он называется точнее — «Охота Каа»), а Акела поет песнь смерти после битвы с красными собаками.

Надо сказать, что появление Каа в Холодных Пещерах производит одинаково сильное впечатление и в семь, и в тридцать семь лет. Вопрос, обращенный к посеревшим от ужаса обезьянам, звучит так, словно он обращен к нам всем: «Бандар-Логи, хорошо ли вам видно?»

Я думаю, что это самый яркий образ смерти во всей мировой мультипликации. Каа — воплощение абсолютного могущества, неспешного (вспомним, как долго уговаривают его Багира и Балу) и вместе с тем неотвратимого. Сколько обезьян может съесть за один раз удав? Нужно ли для этого танцевать перед целым Обезьяньим Народом? Почему мудрый Каа, защитник Маугли, выполняющий в мультфильме функции абсолютно положительного героя, должен убивать — и убивать так жестоко? Не думаю, что создатели фильма специально задавали себе эти вопросы, и не думаю, что на них следовало давать однозначный ответ. Понятно только, что в символическом мире эпоса Каа представляет собой образ мощи, лишенной милосердия, едва ли не ветхозаветного Бога, фигуру Отца — одновременно карающего и защищающего. Не случайно орудием убийства слу-

---

[2] Задним числом я всегда удивлялся, насколько все мое — все наше — детство прошло под неявным влиянием неофициальной живописи и музыки. Помимо Губайдулиной (написавшей, кстати, музыку не только к «Маугли», но и к «Кошке, которая гуляла сама по себе» и — позже — к быковскому «Чучелу») можно назвать Виктора Пивоварова и Илью Кабакова, бывших иллюстраторами детских книг.

[3] Напомним, что легитимацию на убийство Шер-Хана в мультфильме Маугли получает после того, как Шер-Хан нарушает водяное перемирие и *часть вод становятся кровью*. Киплинг рассказывает историю тигра-убийцы («о том, как страх пришел в джунгли») в качестве легенды; создатели мультфильма вписывают ее в сюжет.

жат объятия — и смертельный танец пародийно повторяется в одной из последующих серий как игра с Маугли.

«Идем отсюда, — говорит Балу в Холодных Пещерах, — тебе не годится видеть то, что здесь будет».

Эти слова не должны нас обманывать: мы помним, что минуту назад Багира и Балу были готовы отправиться в объятия Каа следом за Бандар-Логами. Балу обращается к Маугли — но говорит с собой. Никому не годится видеть то, что будет, потому что танец Каа — это смерть в чистом виде, акт, не предполагающий зрителя, и вместе с тем сакральный акт, присутствие во время которого есть нарушение табу.

Эпизод «Похищение» завершается титром: «Так кончилось детство Маугли».

Каа представляет собой персонификацию смерти; умирающий в финале четвертого эпизода Акела — воплощение архетипа воина, достойно встречающего смерть в бою и уходящего в поля счастливой охоты. На поле боя, покрытом трупами, он поет свою последнюю песню, и когда она кончается, появляется титр: «Так кончилась юность Маугли».

Иными словами, авторы сказали нам, что детство кончается, когда ты узнаешь, что смерть существует, а юность — когда умирает близкий тебе человек. Если угодно — когда понимаешь, что ты сам умрешь.

Ни одной из трех последних фраз нет у Киплинга. В книге Маугли сам уводит Багиру и Балу и говорит, что старый Каа только выделывает круги в пыли. Слов о конце детства и юности тоже не найти. Иными словами, разработка образа смерти полностью принадлежит создателям мультфильма.

Надо отметить, что «Маугли» не единственный фильм, созданный этими авторами. Практически в том же составе (Давыдов, Белокуров, Винокуров, Репкин, то есть все, кроме Губайдулиной) были поставлены мультфильмы «Гунан-Батор» и «Фока — на все руки дока». Ни один из них даже не приблизился к уровню «Маугли», возможно, потому, что авторам не удалось внести в сюжет монгольской и русской сказок столько же личного, сколько они внесли в экранизацию британской «Книги джунглей».

Роман Давыдов родился в 1913 году. Александр Винокуров и Леонид Белокуров — в 1922-м. Все трое застали войну и Большой террор. Проще всего списать пронизывающие фильм мотивы страха и смерти именно на это — тем более что будущий сценарист фильма достиг семи лет (согласно Киплингу, возраст Маугли на момент похищения Бандар-Логами) в 1929 году, а пятнадцати (битва с красными собаками) — к 1937 году. Это, впрочем, домыслы; может быть, важнее отметить, что для поколения создателей фильма Киплинг был одним из наиболее важных авторов: его влияние на погибших на фронте ифлийских поэтов общеизвестно, так же, как и то, что во многом Киплинг служил разрешенным субститутом запретного Гумилева. Иными словами, работа над мультфильмом о детстве и юности Маугли сразу несколькими путями отправляла его создателей к воспоминаниям собственного детства и юности, и, возможно, именно в этом секрет того, что «Маугли» несравним ни с «Гунан-Батором», ни с «Фока — на все руки дока».

Популярность Киплинга в 20-е и 30-е годы подсознательно базировалась еще и на том, что повествование о создании Британской империи хорошо ложилось на сознание людей, строивших империю советскую. Строительство империи неизбежно требует пафоса, героики и эпоса. Однако Киплинг был слишком хорошим писателем, чтобы просто написать притчу про бремя белого человека, взявшего на себя заботу о диком народе джунглей. Ни на секунду он не забывает, что Маугли в конце концов должен будет вернуться к людям — иными словами, покинуть территорию сказки, мифа, эпоса.

Мотив прощания с детством очень важен в викторианской детской литературе, достаточно вспомнить финал «Винни Пуха», в котором выросший Кристофер Робин (единственный человек в сказочном Лесу Милна) идет в школу, оставляя Пуха в Зачарованном Месте, где остановилось время. Финал «Маугли» говорит о том же. Герой уходит, оставляя за собой право вернуться, однако все долги уплачены и возвращаться ему, собственно, незачем. И потому «это последний из рассказов о Маугли».

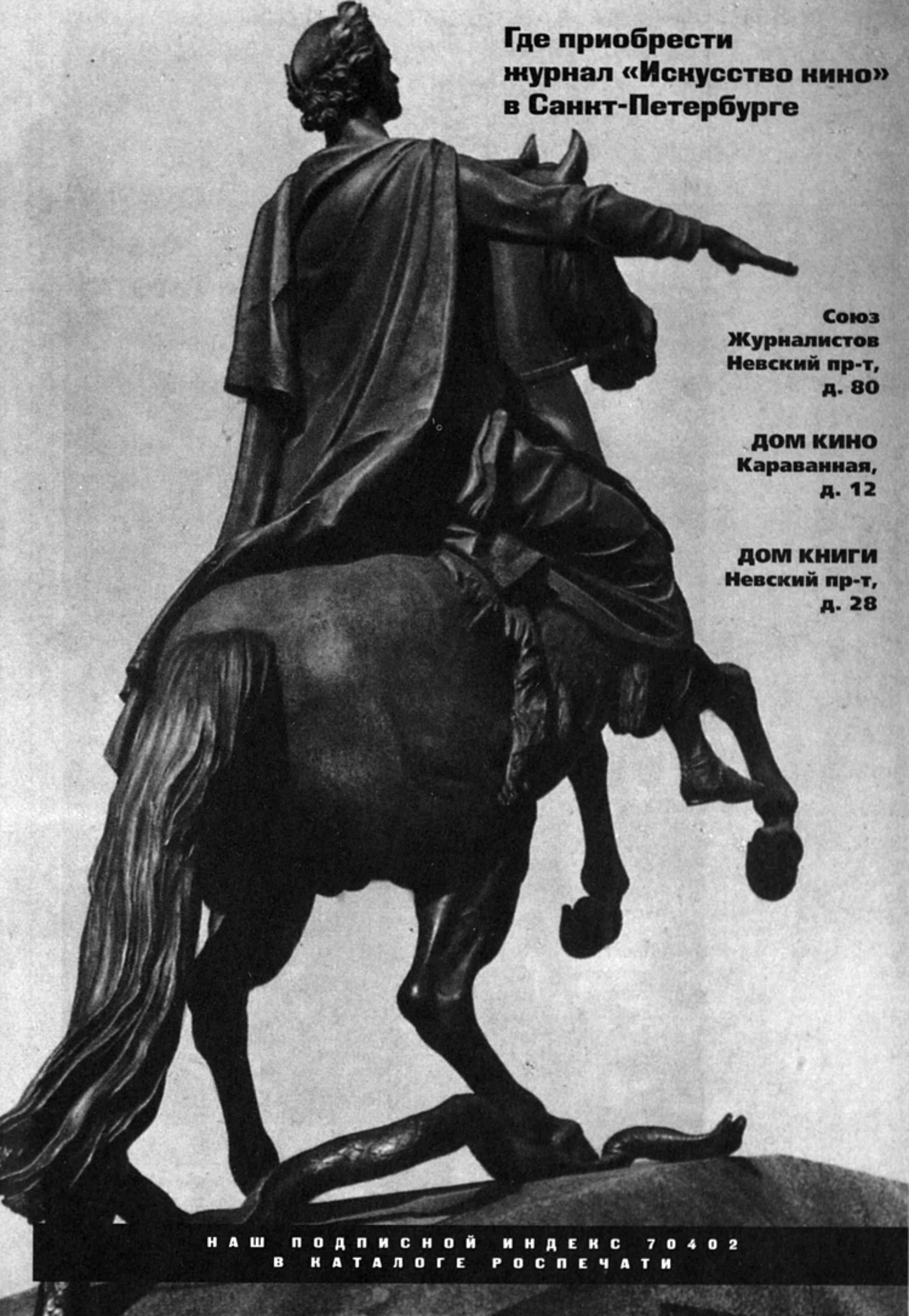
Мотивировка ухода Маугли оставлена и в фильме: он полюбил женщину. Чтобы до конца стать человеком, он должен стать мужчиной, познать не только свое отличие от животных, но и свой пол[4]. История Маугли — история сына, который вырастает и покидает дом, которым были для него джунгли.

Маугли уходит к людям — покидая мир детства и мир эпоса. В наших глазах прощание с детством оказывается неразрывно связано с крушением советской империи, и потому велик соблазн написать что-то вроде: «Подобно тому, как, убив Шер-Хана, Маугли покинул джунгли, мои сверстники, свалив советскую власть, покинули пространство эпоса и героики, вступив в серые будни среднего класса». Однако при своей внешней красоте эта фраза не верна: множество моих сверстников не относились к советской власти, как к Шер-Хану, а для других пространство героической эпики началось только после распада Советского Союза. Более того, мы можем предположить, что жизнь в индийской деревне таит столько же возможностей для эпоса, сколько жизнь в джунглях, и точно так же гибель империи вовсе не лишила нас возможности обрести эпическую целостность. Потому прошедшие годы немного добавили к финалу фильма по сравнению с тем, что я понимал двадцать лет назад: уходя в деревню, Маугли делает последний шаг, для того чтобы стать человеком. Не взяв в руки Красный Цветок, не возглавив борьбу против красных собак, не убив Шер-Хана — нет, он окончательно становится человеком, только покинув тех, кого он любил все свое детство.

Маугли всегда будет помнить джунгли, и джунгли всегда будут ждать его — точно так же, как всегда ждут нас на полке мультфильмы нашего детства.

---

[4] Забавно, что это единственный мотив, совпадающий у Киплинга, советского «Маугли» и диснеевской «Книги джунглей», герой которой тоже уходит к людям, потому что его зовет девочка. Любопытно отметить, что основной конфликт «Книги джунглей» — проблема самоидентификации, вообще характерная для американской детской культуры (в силу необходимости создать новую идентичность для поколений мигрантов): не только Маугли не знает, кто он — волк, слон, медведь или человек, но даже Балу и Багира в какой-то момент обсуждают, не пожениться ли им.



Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Союз Журналистов
Невский пр-т, д. 80

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

ДОМ КНИГИ
Невский пр-т, д. 28

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А

«Дневник его жены», автор сценария Дуня Смирнова, режиссер Алексей Учитель

ДУНЯ СМИРНОВА:

«Меня заботит только один читатель — режиссер»

По причинам объективного свойства нашему корреспонденту не удалось встретиться с Дуней Смирновой лично — для живой и непосредственной, глаза в глаза, беседы. Но представить известную сценаристку и телеведущую на страницах «Искусства кино» нам очень хотелось. В итоге публикуемый ниже материал сложился «путем взаимной переписки»: свои ответы на вопросы журнала Дуня Смирнова прислала по электронной почте.

— Дуня, не хотели бы вы написать небольшой автопортрет — предисловие к интервью с вами?

— Нет уж, увольте.

— Почему вы не стали заниматься филологией? Малоприбыльно или неинтересно посвящать этому жизнь?

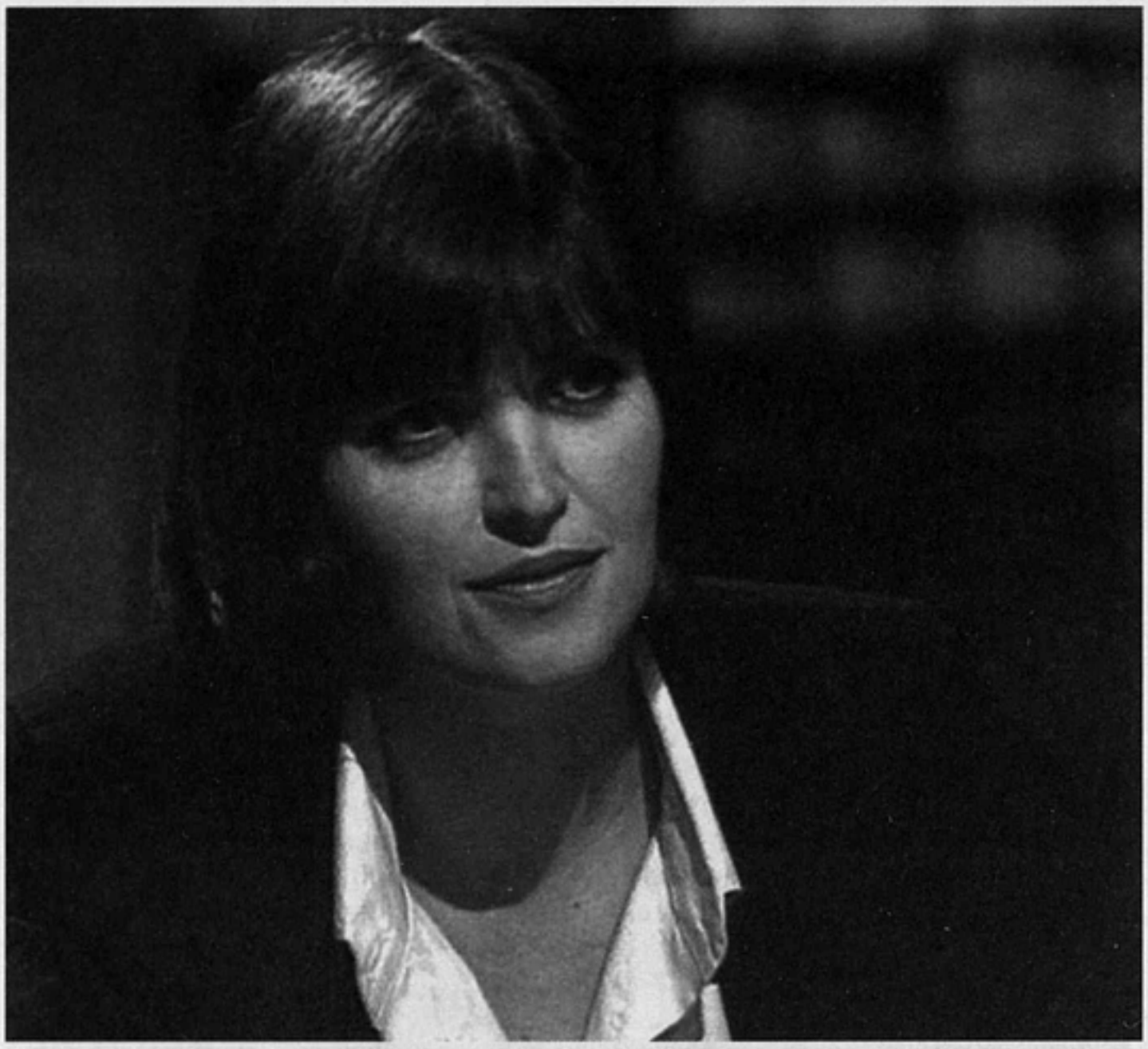
— Для филологии, как для всякой науки, нужен особый склад ума и темперамента. Мне на факультете было скучно и одиноко. Вообще, я там выполняла дочерний долг: мой отец последовательно пытался разбудить филолога в каждой из трех дочерей. Ни в одной он так и не проснулся. Ни у одной нет высшего образования. Сейчас-то я бы с радостью поучилась. Правда, пошла бы не на филологический, а на исторический факультет.

— О чем был ваш первый сценарий? Что привело вас в профессию сценариста? И каково было влияние отца на этот ваш шаг?

— Мой первый — неэкранизированный — сценарий был таким безобразием, что я всеми силами постаралась его забыть. А потом, благодаря дружбе с Алексеем Учителем, стала писать сценарии для документального кино. «Писать сценарии» — это, конечно, громко сказано, поскольку в документалистике роль сценариста специфическая: он скорее помогает режиссеру придумывать монтажные ходы для драматургического построения уже отснятого материала. Это в некотором роде отличная школа именно монтажного мышления. Начинаешь понимать, что на столе можно создать из одной и той же фактуры несколько разных фильмов.

Что касается отца, то он до последнего сопротивлялся моему приходу в кино: не пустил поступать во ВГИК, не разговаривал год с Соловьевым, когда Сергей Александрович взял меня работать редактором... Первые мои картины сделаны на Ленинградской студии документальных фильмов. Туда не ступала нога моего отца.

— Люди творческих профессий, в том числе и сценаристы, делятся на две категории: ремесленники и художники. Первые умеют зарабатывать деньги, становятся известными и уважаемыми, а вторые часто не от мира сего, голодны и создают шедевры, о которых никто вокруг не знает. Как думаете, художник должен



Дуня Смирнова

принимать правила ремесленной игры, чтобы выжить сегодня, или оставаться самим собой, чтобы жить в веках?

— Ни один приличный сценарист не может обойтись без ремесла. Сценарии покойной Надежды Кожушаной, Юрия Арабова, Александра Миндадзе, Юрия Клепикова и многих других настоящих, больших художников в фундаменте своем всегда имеют жесткую, четкую, иногда до холодности ясную структуру. Эта структура есть ремесло. Умение вольно сломать ее — мастерство. Способность населить ее живыми людьми — талант.

Тех же, кого вы называете ремесленниками, можно просто переименовать в халтурщиков, и все станет на свои места. Среди них, кстати, чрезвычайно много способных людей, так что и их я не стала бы так решительно сбрасывать со счетов. А вот о том, чтобы «жить в веках», сценаристам, по-моему, думать не приходится. Мы расплачиваемся за свою трусость и лень неизвестностью и забвением. И это совершенно справедливо: память сохраняет имена режиссеров, тех, кто берет на себя всю полноту ответственности. Сценаристу просто снится, а режиссер показывает сон всем. Так что это в итоге его сон.

— Сценарист — это трусливый режиссер? А к вам это относится?

— В полной мере. Мне никогда не хватило бы характера, упорства, остервенения, чтобы подчинить хотя бы год своей и чужой жизни одному замыслу. К тому же я не уверена, что всякий мой замысел того стоит. Если в это верит режиссер — ура.

— У вас две успешные картины, сделанные с А.Учителем. Можно ли предполагать, что ваше сотрудничество станет сродни творческим тандемам Миндадзе—Абдрашитов, Арабов—Сокуров?

— Эк вы ловко ставите вопрос, чтобы я признала «Манию Жизели» неуспешной картиной, сделанной с А.Учителем. Не признáю. Это был наш первый игровой фильм, и я до сих пор считаю, что наш дебют судили несправедливо.

Я люблю работать с Учителем и надеюсь на наши будущие фильмы. Мы действительно очень хорошо друг друга знаем и понимаем. Но ни он, ни я не давали друг другу торжественных клятв никогда не работать ни с кем другим.

Алексей сейчас снимает картину по волшебному, на мой взгляд, сценарию Александра Миндадзе. А я написала сценарий, который в следующем году будет, видимо, ставить Кирилл Серебренников.

— Кто первый, кому вы показываете готовый сценарий, и насколько мнение этого человека на вас влияет? Если вы считаете свою работу успешной, а ваш «судья» ее забраковал, что происходит дальше?

— Первый — режиссер. И его критика никак не может игнорироваться. С чем-то я спорю, что-то принимаю. Последнее время даже чаще принимаю (во всяком случае, так происходит в работе с Учителем, он как-то неприятно часто бывает прав). Потом я всегда показываю сценарий трем своим ближайшим друзьям — Александру Тимофеевскому, Татьяне Толстой и отцу. Их советы мне чрезвычайно важны, хотя я далеко не всегда им следую. Еще я дорожу мнением художника Николы Самонова. Один мой сценарий он так нещадно разгромил, что я с воем и рыданием спрятала его в стол. Недавно достала, перечитала. И снова убрала. Чудовищная ерунда.

— Есть ли у вас некий личный критерий оценки собственного произведения?

— А разве бывает иначе? Другое дело, что для адекватной оценки должно пройти время, иногда даже пара лет. Нужно состояние, когда можешь читать или смотреть свое, как чужое. Тогда видны все ошибки и просчеты.

— Что для вас киносценарий — литературный жанр или некое кинематографическое простейшее, которое доразвивается в многофункциональный организм?

— Ни то, ни другое. Жанр — но не литературный. В литературе у слов гораздо больший удельный вес. В сценарии описание как таковое по словам не важно, гораздо важнее конструкция, движение, конфликт, визуализация характера. Есть вещи, которые в сценарной записи совсем не выглядят эффектными (как правило, вся образная система кино на бумаге выглядит бледно), зато при переводе на экран искрят и переливаются. Так что простейшим это тоже назвать нельзя. Ребенок в животе у матери накануне родов — разве это простейшее?

Телепрограмма «Школа злословия». Ведущие Татьяна Толстая, Дуня Смирнова

«Мания Жизели»

— Хичкок говорил, что сюжет для фильма играет не бóльшую роль, чем вкус яблок для натюрморта, на котором они изображены. А что скажете вы по этому поводу?

— Я не могу спорить с Хичкоком. Но я очень люблю хорошие сюжеты в кино.

— Каков стимул у вас к написанию сценария? Какое-то событие, потрясение, желание высказаться на тему?

— Ни первое, ни второе, ни третье. Так, картинка какая-нибудь. Просто вдруг ты вдалеке видишь или слышишь каких-то людей — двоих, как правило, — со смутными лицами, с неопределенными голосами... Это может быть жест, пара слов. Иногда просто взгляд. Я сейчас вожусь со сценарием, который для меня начался с того, что двое, мужчина и женщина, поменялись зажигалками в моем воображении.

— Часто ли основой ваших сценариев становятся реальные события?

— Никогда. Если вы имеете в виду «Дневник его жены», то пока эти события для меня были реальными, я не могла писать. Начала только тогда, когда собственная фантазия угнездилась в этих событиях, согрелась там, нашла удобное положение и научилась полноценно и уютно жить.

— Пушкин всегда знал финал своих произведений, видел их от начала до конца (за исключением «Евгения Онегина»), а вы описываете то, что уже сложилось у вас в голове, или произведение формируется в процессе написания?

— Как когда. Иногда я вижу вначале именно финал и от него пытаюсь отмотать события назад. Как в шахматах гроссмейстеры видят желанную позицию и начинают к ней устремлять партию. А иногда я не знаю, куда герои меня выведут. Это в большой степени зависит от главных характеров, от их взбалмошности. Но сцену как отдельную единицу я не пишу, записываю только тогда, когда вижу ее в голове от начала до конца.

И за что вы меня пугаете то Пушкиным, то Хичкоком? У меня хозяйство маленькое, на краю поселка.

— Ваш коллега Константин Мурзенко сказал как-то, что не опускается до того, чтобы работать — в смысле «служить» где-то, — боясь, видимо, убить творческую искру в процессе. А как вы думаете, должен ли творческий человек зарабатывать «на пропитание»? И приходилось ли вам подобным образом

«опускаться», до того как вы стали сценаристом, или всегда удавалось использовать исключительно интеллектуальные ресурсы?

— Мне остается только горячо позавидовать Косте. Меня кино никогда не прокармливало. Может быть, я слишком прожорлива? Я работаю на телевидении. Иногда занимаюсь политическим спичрайтингом. И то и другое — отличная школа для сценариста. Первое тренирует драматургические мышцы, а второе чрезвычайно полезно для владения диалогом, освоения разных лексических построений, разной речи.

— Тот же Мурзенко утверждал, что понимает, как скучно человеку, который читает сценарий, поэтому автор должен его развлекать. А что, по-вашему, должен делать сценарист, чтобы его читатель не скучал?

— Честно говоря, меня заботит только один читатель — режиссер. Моя задача в том, чтобы он *увидел*. Чтобы там, где у меня колотилось сердце, оно и у него зачастило. Чтобы те, кто для меня уже несколько месяцев живые люди, ожили и для него.

— Почему вы не пытаетесь раскрутиться-засветиться на волне успеха? «Прогулка» открывала ММКФ, Михалков вам спасибо говорит по телефону, а вы не знаете, что сказать ему в ответ, как признались как-то в интервью... Вы принципиально не играете в эти игры современности, где героем и кумиром становится тот, кого полюбили СМИ?

— Ну, знаете ли, уж кого-кого, а меня СМИ полюбили какой-то странною любовью, это вы просто не в курсе. Никите Сергеевичу Михалкову я всю жизнь буду благодарна за то, что он мне тогда сказал. Но я как-то плохо себе представляю конвертацию этой благодарности.

Меня как раз очень угнетает, когда СМИ пишут не о моей сценарной работе, а о моей персоне. Сценарист не может быть публичным человеком, он свое дело уже сделал. И судить все-таки надо то, что и как он сделал, а не кто он такой. Этот профессиональный суд, настоящий, мне тогда устроил Михалков, потом еще несколько моих товарищей, режиссеров и сценаристов. Им, слава Богу, наплевать на мои индивидуальные человеческие особенности.

— Ирина Скобцева, вспоминая картины своего мужа Сергея Бондарчука и говоря о современном кино, заключила, что сегодня предметом искусства стало зло.

«Прогулка»

«Дневник его жены»

А как вы считаете, игра на низменных инстинктах человека стала высокоприбыльной или зло просто легче воплощать?

— Прошу прощения, это вы о чем? О «Старухах»? Или о «Возвращении»? О «Коктебеле»? О фильме «Небо. Самолет. Девушка»? О «Кино про кино»? О «Шике»? О «Ехали два шофера»? Я, заметьте, перечисляю только наши фильмы, только наобум и только последних двух лет. А уж что говорить о Европе, где за последние годы сняты «Интим» и «Поговори с ней». Где там зло?! Кино надо просто чаще смотреть.

— Не кажется ли вам, что главной чертой сегодняшних отечественных блокбастеров про героев-суперменов является то, что побеждает простейший? В чем дело? Публика опростилась, режиссеры ставят перед собой другие задачи, нежели раньше, или... может быть, власть виновата?

— Просто есть хорошее кино и есть плохое. Мне кажется, что «Бригада» — хороший фильм, а «Бумер» — нет. И еще мне кажется, что прокатчики сильно опаздывают за публикой.

— Насколько совпадают или разнятся между собой ваша творческая суть и публичная, включающая в себя ньюсмейкера, критика, человека, посещающего мероприятия, о которых пишут СМИ?

— Моя публичная суть сводится к моему сидению в телевизоре раз в неделю. Последние мероприятия, о которых пишут СМИ, посещенные мной за год, — это премьера картины «Прогулка» и церемония «Золотого орла», где «Прогулка» была номинирована.

— Когда вы выступаете в роли критика, не становитесь ли жертвой «двойного стандарта», являясь одновременно и рецензентом, и творцом?

— А я уже давно не выступаю в роли критика. Я даже публицистическую свою карьеру год назад с упоением закончила.

— Существует ли некий зазор между вами самой и, как говорят французы, персоналите? Умеете ли вы преодолевать дистанцию между собой и тем, какой вас хотят видеть, чего ждут?

— Зазор есть у всех. Каждый человек один на свете и никому себя рассказать не сможет. Внутри себя я, как и все, другая, чем та, что вам приходится лицезреть, но никого мне в этом не убедить. А какой меня хотят видеть, я даже и не знаю. Некоторые, наверное, хотят меня видеть мертвой. Рано или поздно я их порадую.

— Как вы относитесь к реальности? В той же «Прогулке» на реалистичность напущен некий ролевой вид, что работает как раз на то, что от вас ждут и что хотят видеть. Похоже, вы играете с реальностью, как и с героями «Школы злословия».

— Ой! Это я, наверное, не понимаю. Кино все от начала до конца играет с реальностью. Так мне всегда казалось. В «Прогулке» просто в основе классический треугольник характеров — Коломбина, Пьеро и Арлекин. А с героями «Школы злословия» я играю только в то, что за полтора часа записи якобы можно понять и узнать человека.

— Реальность для вас — некая среда, до которой вам нужно опуститься, поиграть с нею?

— Нет, я люблю реальность. Правда, еще больше я люблю смотреть сны. Я каждую ночь засыпаю с наслаждением и ожиданием обещанного удовольствия. В реальности не всегда получается хорошо и интересно, а в снах — всегда. Зато в реальности я отлично готовлю, а во сне почему-то этого не делаю.

— Какова ваша реакция на критику «Прогулки»?

— Из того, что я читала, критикой можно назвать только статью Антона Долина в «Газете». Я с ней не согласна, но это, по крайней мере, профессиональный разбор. Остальное кажется мне беспричинно оскорбительной чушью.

— Как вы оцениваете то, что делает Сокуров и пишет Арабов? Насколько, по-вашему, их кино зрительское?

— Я восхищаюсь обоими. Какие-то картины нравятся мне больше, какие-то меньше. И я своими глазами наблюдала, как в Выборге, в зале, где фестивальная публика составляла не больше четверти, простые зрители, затаив дыхание, смотрели «Тельца». Этот фильм, к сожалению, совершенно нельзя показывать по телевизору. Но я уверена, что, иди он в хорошем зале с постоянной небольшой рекламной поддержкой хоть год, он давал бы очень приличные сборы.

— Вы согласны, что расцвет культуры приходится на авторитарные или тоталитарные периоды в жизни общества, то есть слабо сосуществует с демократией?

— С этим трудно спорить с точки зрения истории.

— В «Школе злословия» вы в шутку сказали: «Мы, киношники, вообще легковесные и туповатые люди». А если всерьез? Вот и Егор Кончаловский уверен, что главная беда нашего кино — это низкий уровень образованности киношников.

— А с этим спорить не стану с точки зрения личного опыта. Я иногда впадаю в некоторое даже отчаяние: с ужасом думаю, что вот помрут мои старшие товарищи и мне совсем не с кем будет «дружить про кино». Не в смысле говорить только про кино, но и про литературу, про историю, живопись, музыку. К сожалению, у нас среда хоть и симпатичная, но и впрямь темноватая. А с другой стороны, я вот за последние годы познакомилась с несколькими режиссерами — с Юрием Грымовым, Алексеем Сидоровым, Александром Велединским,

Кириллом Серебренниковым. Они люди культурные, вполне образованные, с бескорыстными духовными интересами. Так что как-нибудь продержимся.

— Лев Аннинский в «Школе злословия» сказал, что в СССР и была настоящая духовность, только называлась идеологией. Как вы считаете, он прав?

— Аннинский прожил при советской власти значительно больше, чем я, так что я не вправе с ним спорить. Тем более что, судя по последним общественным веяниям, у меня вот-вот появится отличная возможность проверить его правоту на собственной шкуре.

— Может ли получиться хорошее, эстетичное кино из продукта, где творчество и коммерция сливаются?

— Конечно, может. «Однажды в Америке», например. Или «Брат».

— Сценарист Юрий Коротков определяет профессионала, как «человека, которого можно разбудить среди ночи, назвать сумму гонорара и тему, и если его всё, а в первую очередь сумма, устраивает — он тут же садится писать». А каков сценарист-профессионал в вашем представлении? И насколько вы профессиональны, исходя из определения Короткова?

— По этому определению я безнадежна. Я не могу писать, если мне история не нравится. Много раз пробовала, очень хотела эту самую сумму, но ничего не выходило — я за деньги не могу любить. А героев-то любить хочется.

Сценарист-профессионал, по-моему, это тот, кто может рассказать такую историю про выдуманных людей, чтобы настоящие, всамделишные люди с удовольствием пожертвовали на эту историю полтора часа своей неповторимой жизни и не прокляли бы автора, выходя из темного зала.

— Вы могли бы написать сценарий на заказ за определенную сумму? Или ваши произведения — творческий порыв, не поддающийся стимуляции материальным допингом?

— Если мне нравится история, конечно, могла бы. Сценарий «Обаятельные люди», который собирается ставить Серебренников, был написан по заказу продюсера и исполнителя главной роли Алексея Гуськова. И сумма мне понравилась.

— Вы как-то говорили, что при написании сценария «Дневник его жены» у вас не было доступа к архивам Бунина и приходилось руководствоваться какими-то обрывками, слухами. После выхода фильма была ли возможность проверить картину на предмет «ляпов», и много ли их оказалось?

— Ох, это больная тема. В прошлом году должны были открыть архив Буниных, хранящийся в университете города Лидса. Я мечтаю туда поехать, но для доступа в архив нужен специальный грант (не в смысле денег, а в смысле рекомендации). У меня его нет. А публикаций из архива тоже пока не было. Жду с дрожью.

— Как считаете, допустима ли в игровом фильме о реальном историческом персонаже авторская интерпретация и фантазия на тему?

— Довольно каверзно с вашей стороны адресовать мне этот вопрос. Вообще-то, недопустима. Но кино нарушало и будет нарушать этот запрет.

— Что привлекло вас в истории Бунина, как вы пришли к мысли о сценарии на эту тему? Долго ли «Дневник его жены» пролежал в столе?

— Стыдно признаться, но первоначально привлекло портретное сходство артиста Смирнова и писателя Бунина. Потом уже мучительно ломала голову, пытаясь понять, как же Бунин и те, кто его окружал, могли выдержать такую жизнь. Потом всей душой думала о его одиночестве. Эх, если бы можно было сейчас заново написать этот сценарий, я бы все совсем иначе сделала!

В строгом смысле слова «Дневник» вообще не лежал в столе. Мы три года не могли запуститься, и все три года я переписывала сценарий. Экранизирован был, если мне не изменяет память, шестой вариант.

— Как вы думаете, тот факт, что вы дочь режиссера Андрея Смирнова, помог вам в профессии?

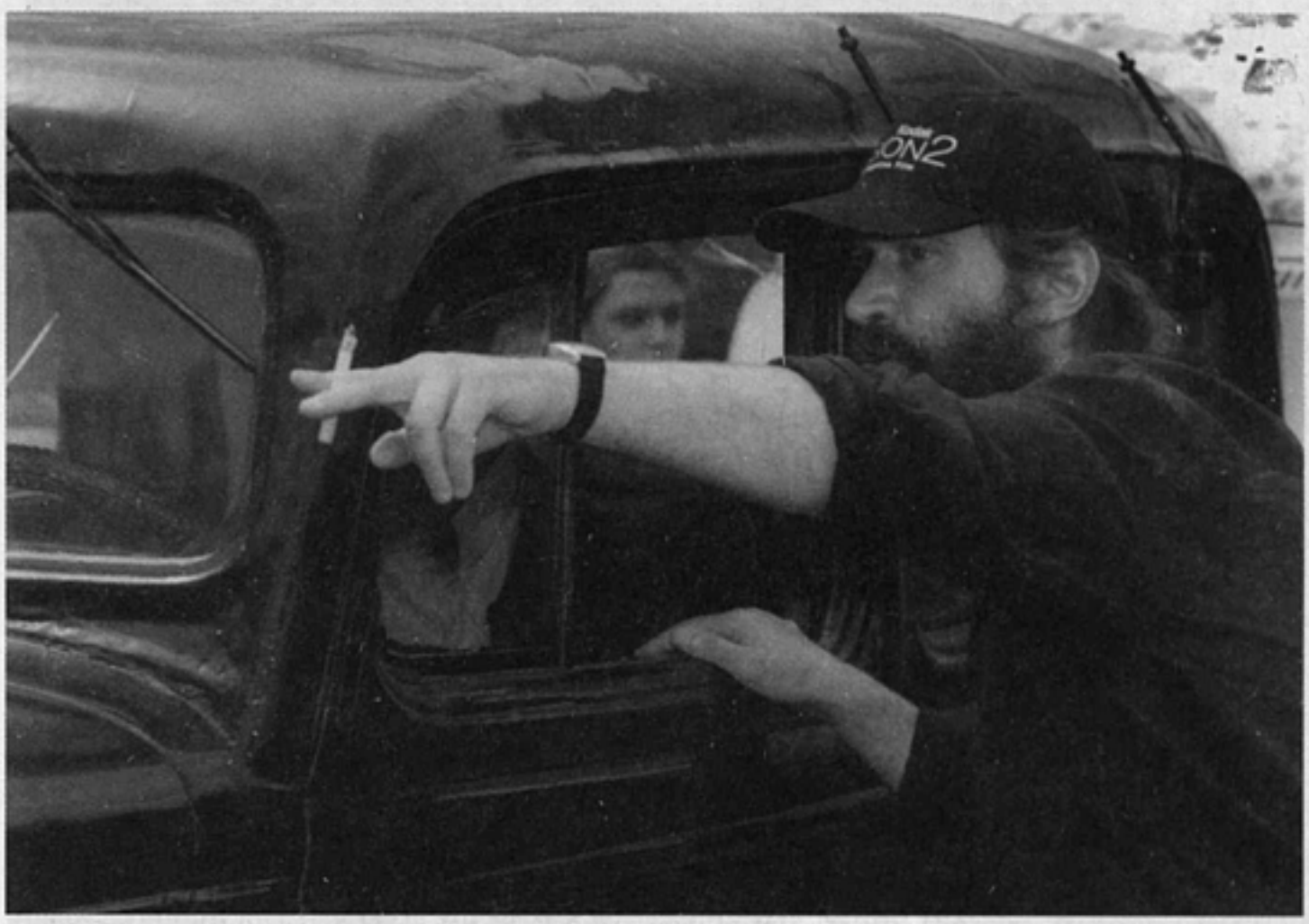
— Заявляю вам с полной убежденностью: этот факт мне исключительно помешал. Папа, прости.

В работе над материалом принимала участие И.Каплан

ВЛАДИМИР МАШКОВ:

«Я авантюрист в своей профессии»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИРМА КАПЛАН



Владимир Машков на съемках фильма «Папа»

Ирма Каплан. Скажите, что помогло вам поначалу доказать Табакову, что зря он вас недолюбливал, а позже — и вовсе заслужить звание «любимый ученик»?

Владимир Машков. А я любимый ученик? У него были сомнения в том, что я сделал правильный выбор, решив стать актером. Такая настороженность мастера бывает очень полезна. К тому же я пришел учиться во МХАТ, успев освоиться в профессии. Я поучился в театральном училище в Новосибирске, поучился у Тарханова и был, как мне казалось, достаточно основателен в своем выборе. Но Олег Павлович, видимо, сильно сомневался в этом. А вообще-то, профессия наша требует внутреннего воспитания и закалки смолоду, что позволит впоследствии пользоваться приобретенным опытом. А почему к тебе относятся так или иначе? — вопрос к себе. Я был достаточно успешным студентом, когда попал к Табакову. Я был отличником по мастерству актера и... Табакова это не убеждало. Только когда мне доверили роль Абрама Шварца в пьесе А.Галича «Матросская тишина», я понял, что убедил учителя.

И.Каплан. Приходилось ли вам преодолевать материал, когда структура чужого характера не совпадала с вашей природой?

В.Машков. Каждый актер пытается максимально уйти от себя, расширить свои возможности. Интереснее становится работать, когда входишь в противоречие с предлагаемым материалом. Если ты в этой ситуации стараешься убедительно сделать то, чего раньше не делал, быть органичным в том, что для тебя неестественно, ты побеждаешь.

И.Каплан. А в какой роли вам такое преодоление удалось?

В.Машков. Вернемся к «Матросской тишине». Я не очень верил, что смогу сыграть старика Шварца. И во времена театральной постановки, когда я играл его на третьем курсе, и сейчас, когда я делаю фильм «Папа» по мотивам этой пьесы.

И.Каплан. Если бы пьесу экранизировал другой режиссер, вы получили бы роль Абрама Шварца?

В.Машков. Конечно, ту роль, которую я сам себе дал сейчас, мне вряд ли бы кто предложил. Я сам себя выбрал.

И.Каплан. А кто вас наставлял на съемочной площадке? Вы режиссер — главный для всех, начальник, но вы же и актер, то есть, подчиненный...

В.Машков. Я и соавтор сценария, и продюсер. «Драмкружок, кружок по фото, а мне еще и петь охота!» У меня есть группа, которая развеивала мои сомнения. И, если честно, я и сам достаточно объективно могу оценить себя со стороны. Я способен осознать, глядя на себя в монитор, что сегодня это все, что я мог сделать, я отдал все, я честно выложился. Я знаю свой потолок.

И.Каплан. Почему на роль Давида, вашего сына по сценарию, нельзя было взять Безрукова или Миронова, которые играли эту роль в спектакле «Табакерки»?

В.Машков. Они играли-то шесть лет назад. К тому же подошли другие актеры.

И.Каплан. Но вы-то остались при своей роли...

В.Машков. Да потому что я так захотел. Это моя картина. И, я думаю, это правильно. Театр и кино — разные вещи. К тому же мы не пьесу экранизируем, мы делаем фильм по мотивам...

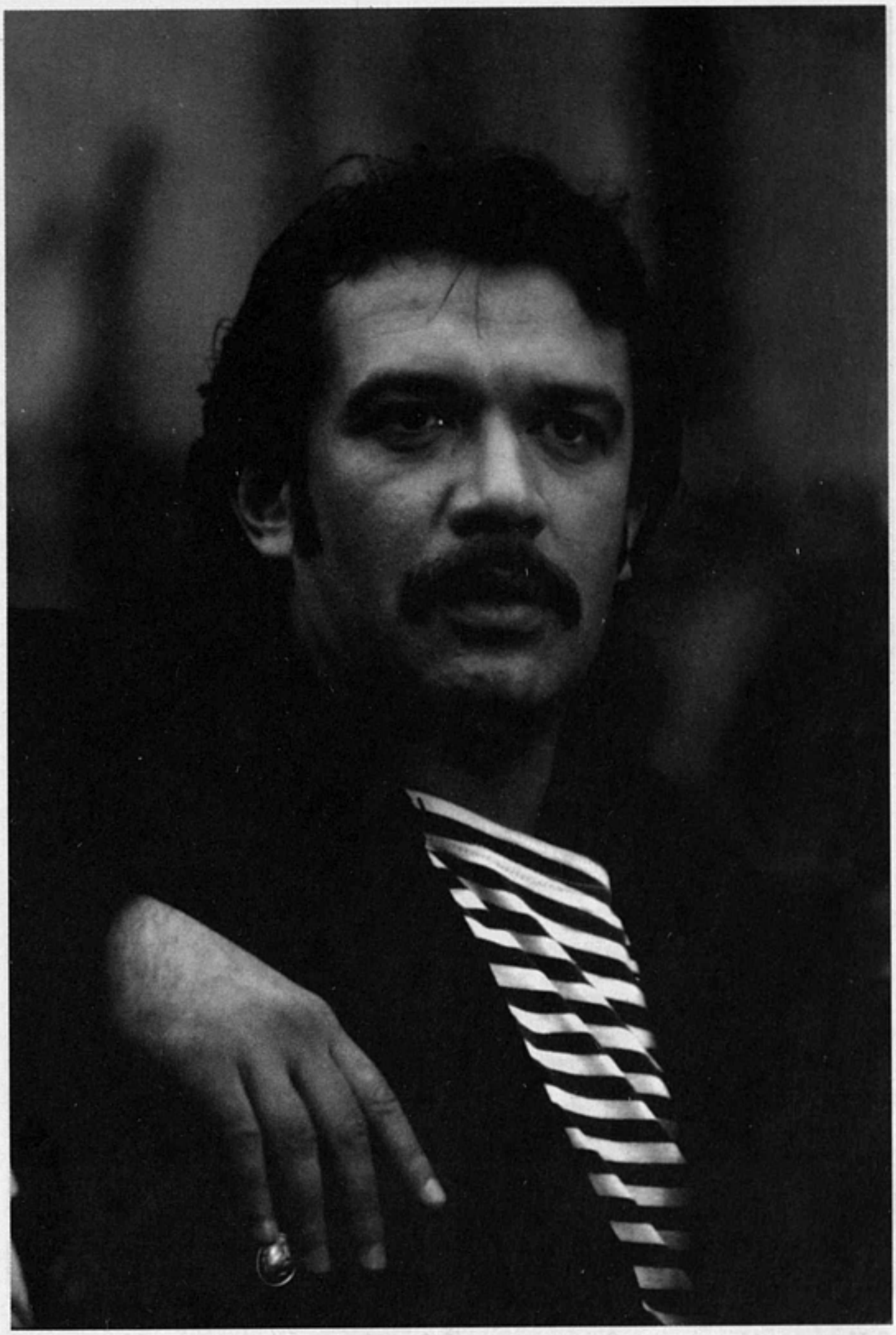
И.Каплан. Поэтому вы исключили из сценария четвертое действие пьесы?

В.Машков. Если бы вы читали «Матросскую тишину», вы бы не задавали этот вопрос. Четвертое действие было написано Галичем только из конъюнктурных соображений (Галич и сам был очень им недоволен), только для того, чтобы хоть каким-то образом сделать пьесу проходимой — иначе ее бы точно не пропустили. История, которую драматург хотел рассказать, заканчивается в третьем действии. В таком виде пьеса шла и у нас в театре.

И.Каплан. А как состоялось ваше знакомство с произведениями Галича? У вашего соавтора Ильи Рубинштейна это было связано с риском попасть в немилость к КГБ, а у вас как все происходило?

В.Машков. В свое время спектаклем «Матросская тишина» должен был открываться «Современник», но тогда его запретили. А спустя тридцать лет Олег Павлович Табаков принес пьесу на наш третий курс и начал ставить отрывки. То есть первый раз я о ней услышал из уст учителя. Пьеса тогда существовала только у него в столе, надежно спрятанная. С тех пор прошло еще шестнадцать лет, и эта дорогая для меня история, которая жила во мне все эти годы, получила возможность воплотиться в кино.

«Идиот», режиссер Владимир Бортко

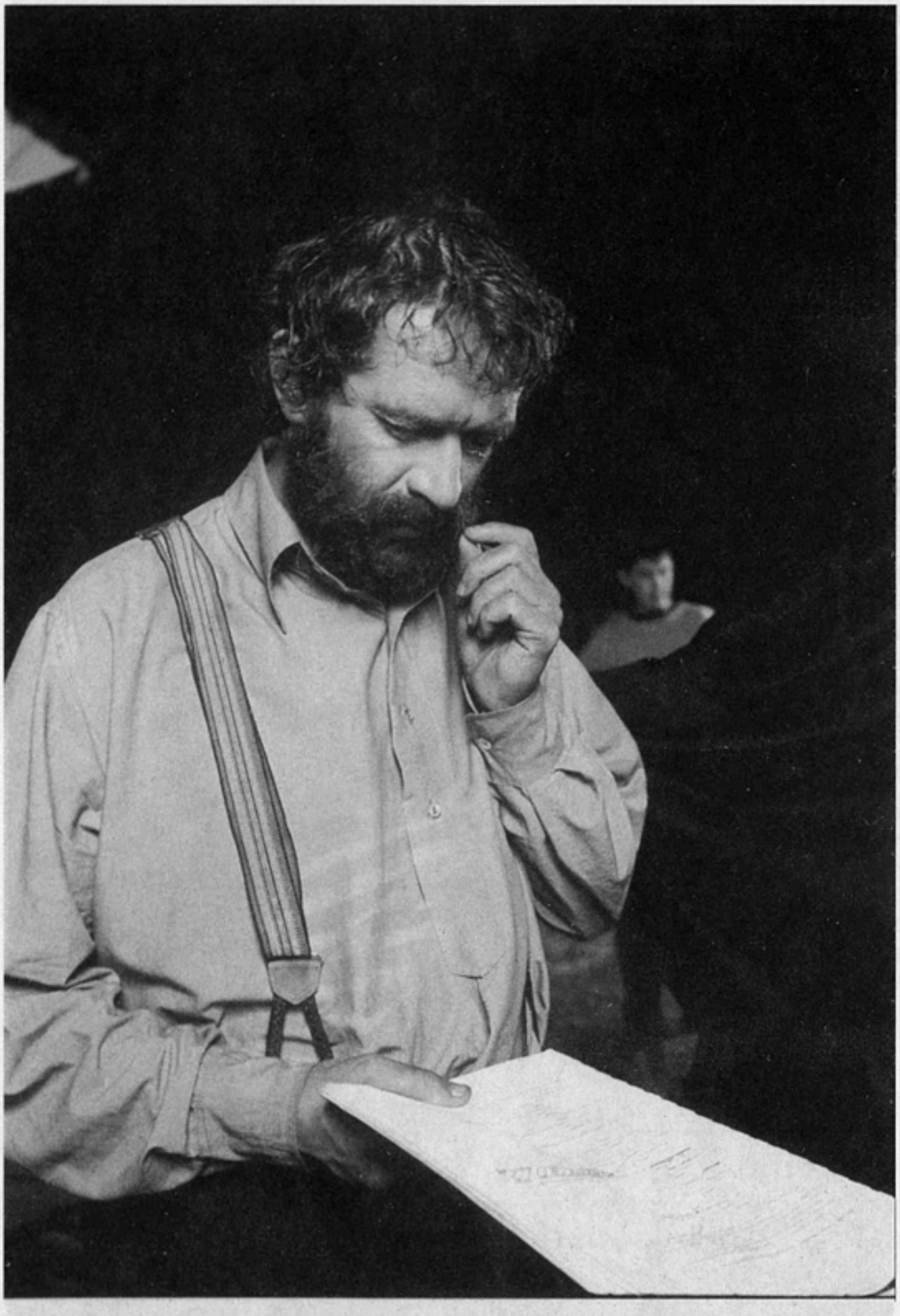


«Мама»,
режиссер
Денис Евстигнеев

И.Каплан. За что, как вы думаете, преследовали пьесу, по словам автора, прославляющую «народ, победивший фашизм и сумевший осознать себя как единое целое»?

В.Машков. Олег Павлович нам много рассказывал о том, как все было тогда, в конце 50-х. Он же сам принимал участие в спектакле — в том, который так никто и не увидел, кроме участников спектакля и его запретивших начальников. А за что запретили? Ну, начальники говорили: «Это что же, вы хотите сказать, что евреи выиграли войну»? Количество евреев на квадратный метр сцены было такое, что... это не могло понравиться бдительным цензорам. Спектакль был обречен.

И.Каплан. В чем сегодня актуальность пьесы? Или вы считаете, что подобные темы не актуальны, но вечны?



Владимир Машков на съемках фильма «Папа»

В.Машков. Не хотелось бы думать, чтобы проблемы, поднятые в «Матросской тишине», имели сиюминутное значение. Я не стал бы снимать фильм, что называется «на злобу дня». Как только прервется связь времен, поколений, как только мы перестанем гордиться своими родными, болеть за них, так и закончится наша интересная жизнь. Поэтому, мне кажется, любовь всегда будет актуальна.

И.Каплан. Из десяти фильмов, снятых по произведениям Галича, в шести звучат его песни, а в вашем фильме песня будет?

В.Машков. Нет. У нас будет драматургически значимое музыкальное оформление, над которым работал Владимир Спиваков.

И.Каплан. Вы предполагаете показать «Папу» Западу?

В.Машков. Сейчас, наверное, преждевременно об этом говорить.

И.Каплан. Не могу не спросить вас об «Идиоте». Вам ближе классическая интерпретация сюжета, как у Пырьева или Жоржа Лампена, или вы приветствуете

новизну авторского взгляда, что проявилась, скажем у Куросавы или в «Даун Хаусе»?

В.Машков. Куросава сделал очень хорошую картину. Но, наверное, каждый этап нашей жизни подразумевает какое-то свое отношение к классическому материалу. Поэтому, если людям есть что сказать и они понимают, зачем они это делают, почему нет? Сейчас, наверное, наступило время, когда всем хотелось бы услышать новое слово в этой истории. Я почувствовал это в связи с отзывами на экранизацию Бортко, в которой участвовал. Правда, я заметил, что не так много людей знают роман.

И.Каплан. Да, вы как-то сетовали, что для большинства россиян «Идиот» Достоевского — только обложка.

В.Машков. И я оказался прав. Потому что многих вообще удивила эта история — текст, который был сохранен и абсолютно не подвергался редакции. Экранизация Бортко оказалась самой полной версией романа, так как многие линии можно было воссоздать лишь в сериальном формате — двухчасовой картине они были заведомо недоступны. Но, к сожалению, мы в своей работе были ограничены временем и средствами, прежде всего. Поэтому поражение и успех ходили рядом.

И.Каплан. Бортко сказал, что лучшего Рогожина себе и не представлял, а вы кого-нибудь, кроме себя, могли бы представить в этой роли?

В.Машков. Как это? Нет, конечно. Образ этот написан был для меня Федором Михалычем.

И.Каплан. Да, вы как-то даже говорили, что история Рогожина — история про вас, а в чем параллели? Или вы это на экране высказали?

В.Машков. У меня не было особых противоречий с ролью. Мне было близко состояние героя, понятно! Наверное, благодаря моему юношескому максимализму. Я понимал то, что играл, чувствовал то, что переживал мой персонаж, — мне все это знакомо. Естественно, не в таком крайнем проявлении, как у Парфена Рогожина, без убиения.

И.Каплан. Что, по-вашему, выражает эпизод обмена крестами между Рогожиным и князем Мышкиным — братание или обмен грехами?

В.Машков. Наверное, помимо того, о чем вы сказали, Рогожин в этом эпизоде был движим стремлением спасти себя от убийства. Он уже готов был пойти на преступление, но всеми возможными способами пытался подавить в себе это желание. Поэтому он взял крест Мышкина и отдал ему свой. А обмен грехами или братание — это седьмой класс. К тому же сыграть обмен грехами очень сложно. «Обменяйтесь грехами», — говорит режиссер актерам. Или: «Поработайте!» Как это сделать?

И.Каплан. Для того, видимо, актер и учится четыре-пять лет, чтобы уметь воплотить то, что кажется невоплотимым.

В.Машков. Это неправильный подход. Задача режиссера — дать знак актеру: что он должен сделать, чтоб воспроизвести то или иное действие, направить его по верному пути. Константин Сергеевич Станиславский недаром сказал, что существует двенадцать действий: бежать, догонять, просить, умолять и т.д. — это все действия, которые можно сыграть. «Перестал думать» — это сыграть нельзя. А спасти себя, надев на другого крест, и уверить себя, что «это мой близкий, родной», — это, я думаю, сыграть можно.

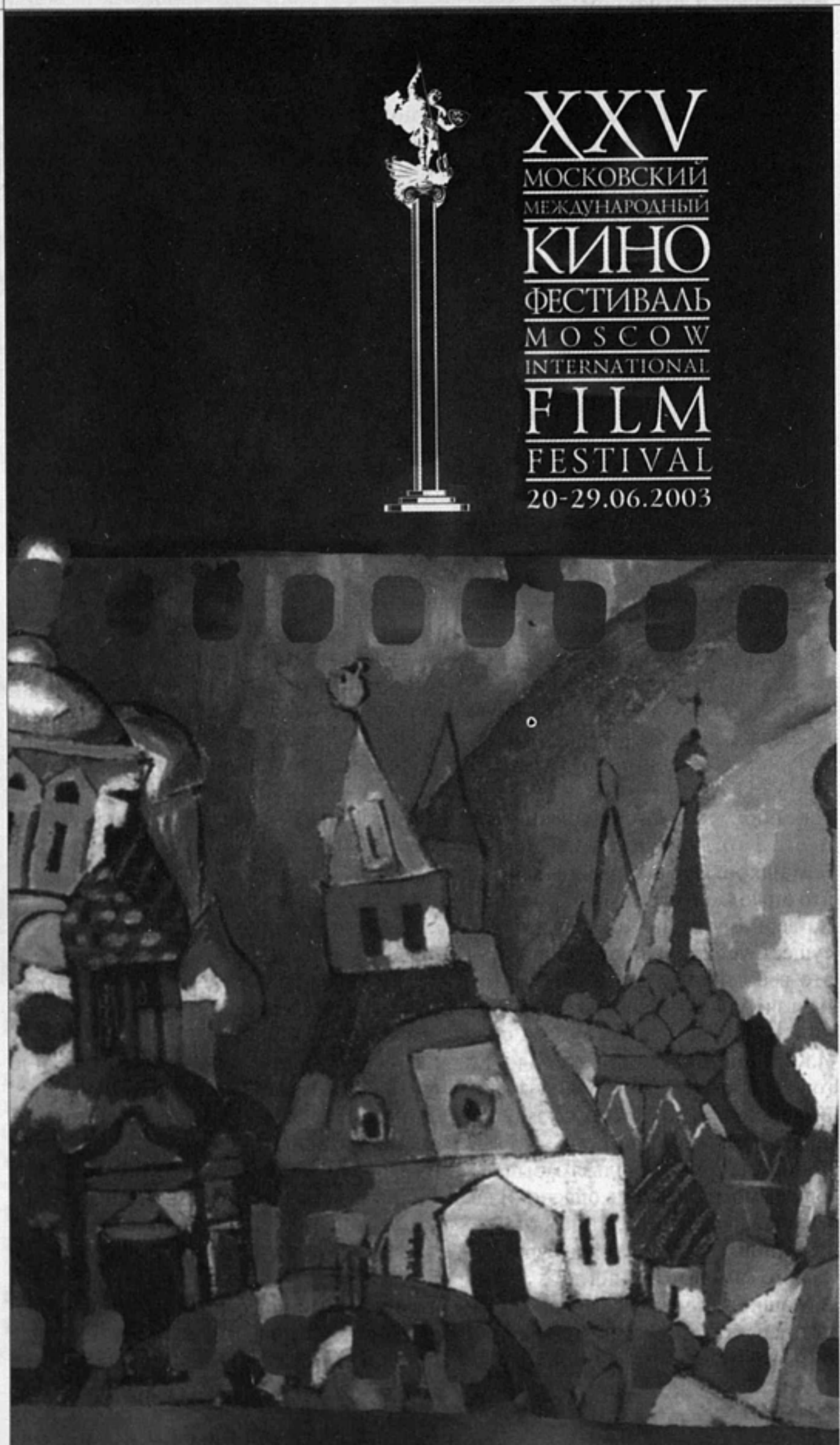
И.Каплан. Аль Пачино сказал: «Ключ к успеху — в желании, а оно постоянно горит во мне». А можете ли вы как-то обозначить механизмы своего успеха?

В.Машков. Я никогда и не задумывался над этим. У любого актера, режиссера должны быть амбиции, но в то же время они должны соответствовать возможностям. К тому же нельзя забывать, что головокружение от успеха без отрезвляющего момента очень опасно. Я авантюрист в своей профессии, что, наверное, и заставляет меня делать то, от чего другой бы на моем месте отказался.

И.Каплан. Это вы о режиссуре? Зачем вам это? Рамки актерства стали узки для вашего самовыражения?

В.Машков. У меня все новое как-то органично возникало в жизни. Я начал ставить спектакли, потом пришла очередь кино. Делаешь, что должно, а дальше будь что будет. Это не мной придумано, но, мне кажется, очень правильно.

РАЗБОРЫ


XXV
МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНО
ФЕСТИВАЛЬ
MOSCOW
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
20-29.06.2003

Код неизвестен

Во время XXV Московского МКФ (июнь 2003 года) по сложившейся традиции журнал «Искусство кино» в сотрудничестве с Союзом кинематографистов России организовал и провел ряд симпозиумов и «круглых столов», посвященных актуальным вопросам отечественного кинопроцесса.

В этом номере мы предлагаем вниманию читателей дискуссию «Современный российский кинематограф: код неизвестен», в которой приняли участие известные критики, киноведы и продюсеры.
На обсуждение были вынесены следующие вопросы:

1. Новые фильмы, новые кинотеатры и новые зрители – все есть. Нет только осмысленного кинопроцесса. Как изменить ситуацию?

2. Платит государство, но заказывает ли оно музыку?

3. Реальность изменилась, и никто не мешает свободе творчества. Где же оригинальные художественные идеи?

4. На что делать скидку: на западные киномодели, или у нас опять особый путь?

Даниил Дондурей, *главный редактор журнала «Искусство кино».* Постараюсь проблематизировать ситуацию, объяснить, почему именно так мы формулируем тему нашей дискуссии.

Сегодня в стране снимается до девяноста игровых картин в год. В последнее время в прессе появляется бесконечное количество интервью и звучат заявления о том, что российское кино ожило и все у нас более или менее налаживается. Наши фильмы снова приглашают на большие фестивали. И тем не менее многие пребывают в унынии. Почему? Попытаюсь коротко охарактеризовать нынешнюю ситуацию в отечественном кинематографе.

Во-первых, несколько слов о механизме господдержки. После завершения действия знаменитой налоговой льготы были проведены соответствующие идеологические манипуляции с правительством, в результате которых выделено дополнительно 5 миллиардов рублей на производство российских фильмов в ближайшие три года. Таким образом, уже в 2003 году господдержка в игровом кино приблизилась почти к 30 миллионам долларов.

Одновременно с этим, как вы знаете, в России идет невероятный бум телесериалов, которые составляют 20 процентов всего эфира, а вместе с игро-

вым, документальным кино и анимацией кинопоказ в целом — это 54 процента. Трудно сказать, какие здесь имеются инвестиции, но по моим, может быть, слишком грубым подсчетам где-то от 60 до 80 миллионов долларов в год. Поскольку объем рекламного времени на ТВ увеличивается примерно на 70—80 процентов и вот-вот преодолеет планку в 1 миллиард 200 миллионов, то мы можем думать, что хотя бы половину этих денег телевидение зарабатывает на размещении рекламы во время демонстрации кино- и сериальной продукции. Поверьте, это уже очень серьезные деньги. Отсюда, естественно, настоящий бум соответствующих производственных мощностей.

Теперь — о кинотеатрах. В 1997-м, последнем нормальном году перед дефолтом, российский кинопрокат собрал 7 миллионов долларов, а в 2003-м — по предварительным расчетам кинотеатральная сеть России может получить 190 миллионов. За шесть лет — рост в двадцать семь раз! Сегодня в России порядка пятисот новых оборудованных системой «Долби» залов. И еще строится сто пятьдесят. Обращаю внимание на термин: именно «залы». (Как и весь мир, мы переходим на новый показатель — не «кинотеатры», а «экраны».) Они сейчас собирают в нашей стране девять из каждых десяти долларов, работают со всеми типами фильмов, с новыми зрителями и т.д. В последние годы здесь фантастические показатели, и все те, кто вкладывает деньги в новые залы, видят, какой это прибыльный бизнес. Темпы роста таковы, что где-то в 2007 году Россия, безусловно, перейдет ватерлинию в тысячу залов, будет собирать 400 миллионов долларов в год и станет пятой кинодержавой Европы, уступая только Англии, Франции, Германии и Италии.

Надо также признать, что у нас потрясающий репертуар в кинотеатрах. В прошлом году было показано примерно 230 новых фильмов, а с переходящими из проката предыдущего года – 270, из которых 40 — российские ленты. Каждую неделю на экраны выходит минимум пять картин. У нас идут практически все голливудские бестселлеры, которые собирают основные деньги и во всем мире.

Итак, у нас — господдержка, новые залы, разнообразный репертуар, рынок и... независимость авторов от зрителей. В киноиндустрии уже пятнадцать лет существует самозаказ художника: режиссеры снимают все, что хотят. И если они не хотят что-то экранизировать, о чем-то рассказывать, то пока никто и ничто (подчеркиваю: речь об игровых фильмах, а не о телесериалах) не может их заставить это делать.

Теперь самое интересное — структура кинопоказа в кинотеатрах. Американцы в 2003 году имеют 49 процентов названий, но 89 процентов всех собранных денег, а российские фильмы при 16 процентах названий получают лишь 4,5 процента денег. При этом покупаются практически все лучшие картины. Вы видите, что если коммерческий ресурс американского кино реализован почти в два раза больше его потенциала, то востребованность родного кино российскими зрителями в четыре раза меньше возможной. Мы производим фильмы, которые наша публика не смотрит!

Развитие кинотеатров, безусловно, выгонит новые зарубежные фильмы с телевизионных экранов, в течение ближайших трех лет произойдет очередная переделка эфира. Новые знаменитые кинопроекты на телевидении, конечно, появляться не будут. Они просто не смогут выдержать те цены, что запрашивают владельцы прав. Что это значит? Подавляющая часть российских лент не окупает и половины затрат на свое производство и продвижение. Зачем правительство готово финансировать сто российских картин в следующем году? Кто будет их смотреть? О чем думают наши продюсеры после отмены льготы на кинопроизводство?

Мы проводим наш «круглый стол» совместно с Гильдией российских продюсеров, и нам всем очень важно понять их мнение также и по поводу того, будет ли когда-нибудь изучаться рынок реальных потребностей нашей киноаудитории.

Поскольку у нас сейчас довольно много денег дается на господдержку, все более или менее профессиональные режиссеры имеют работу. Но они сумели снять лишь пять-семь фильмов из попавших в список ста самых кассовых в 2003 году.

Не так просто выгнать с телеэкрана «Скорую помощь» или «Секс в большом городе», «выставить» лучшие мировые сериалы из нашего прайм-тайма, но это же произошло: российские сериалы победили. В игровом кино нечто подобное будет не скоро. Речь не идет о продажах наших лент на Запад, не о копродукции, не о том, чтобы немцы или французы смотрели русское кино, а лишь о том, каковы шансы сделать так, чтобы в нашей стране наши зрители хотели покупать билеты на отечественные фильмы.

И последнее. Сегодня кино, за которое люди принесли бы в кассы два миллиона долларов, не снимается. Через несколько лет можно будет легко собирать четыре миллиона долларов за «востребованную», «правильную» российскую картину. Так что и зрители, и деньги, и свобода, и государственная безвозвратная поддержка — все это есть. Почему нет фильмов?

Валерий Фомин *(НИИ киноискусства).* В последнее время я составляю летопись русского кино за сто лет. Это основное мое занятие. И прохожу день за днем, неделя за неделей все, что было за столетие в нашем кинематографе. Ситуация, подобная сегодняшней, которую я бы определил квазимедицинским термином «холера развивается нормально», повторялась в истории нашего кино, по крайней мере, трижды.

Первое страшное землетрясение, которое до основания разрушило отечественную кинематографию, случилось в 1917 году. Начало 20-х годов зеркально повторяет то, что происходит сегодня. Весь художественный репертуар, идеология, организационные формы, киностудии — все было выброшено на помойку. В результате доля отечественного кино в прокате не дотягивала даже до 10 процентов. На экранах доминировало европейское кино и отчасти американское. Проблему решили за несколько лет. Простым способом. Государство ввело монополию на зарубежный прокат и все деньги, которые были на этом заработаны, пустило на развитие кинематографии. Быстро построили новые фабрики, закупили много техники, запустили заводы кинопленки и т.д. И уже через несколько лет получили мощную развитую кинематографию. О ее творческих победах написаны тома исследований.

Вторую подобную ситуацию учинил Сталин, когда декретировал политику малокартинья. Отечественное кинопроизводство упало до десяти фильмов. Это очень быстро разрушило кинематографию. Все казалось безнадежным еще и потому, что были заморожены несколько кинематографических поколений. И все-таки уже в 1956—1957 годах появились «Сорок первый», «Летят журавли», другие выдающиеся фильмы. Кинематография ожила.

Перестроечное землетрясение — самое трагическое. Главная причина катастрофы лежит, на мой взгляд, в художественно-идеологической сфере. Мы ошиблись в выборе пути. Появлялись отдельные хорошие картины, но кинематограф в целом шел — и идет — абсолютно не туда.

Формулировка дискуссии меня поразила: «Код неизвестен». А он-то как раз известен! Это код русской художественной традиции, которая, вопреки официальной идеологической давиловке, в наше отечественное кино вошла, пусть в ограниченном, урезанном объеме. И все наше кино держалось на ней.

С началом перестройки мы потеряли этот код. Система художественных ценностей, что довлеет над нашим кино сегодня, есть нечто подражательно-космополитическое. Чуждая нам система ценностей, которая завела нас в тупик, не только не уходит, напротив, она впитана большинством молодых российских кинематографистов. Как говорит режиссер Сергей Соловьев, воспитались поколения маленьких американчиков. И надо ли удивляться, что если мы сейчас раскочегарим производство и станем выпускать сто картин ежегодно, никто не захочет эти картины смотреть.

Д.Дондурей. Валерий Фомин поставил на обсуждение философскую, мировоззренческую тему. Но я бы хотел обратить внимание на два обстоятельства. Первое: кто основной потребитель на рынке киноиндустрии? Это как раз те люди, которые встроились в новую реальность. Те, кто не боится происходящих перемен, кто смотрит очень много американского кино. Они готовы с большим интересом смотреть и российское кино. Но какое? Это очень серьезная проблема нынешнего процесса. Середина 20-х или конец 50-х — не самая подходящая параллель. Вы знаете, что после 30-го года российское кино по-

пало в уникальную ситуацию запрета на реальную конкуренцию. Шестьдесят лет ЦК КПСС защищал российских авторов от любых конкурентов, будь то американцы или французы. Сегодня надо научиться жить в принципиально иных условиях. Нужно учиться выигрывать у зарубежного кино в борьбе за российских зрителей. На ТВ это уже получилось, на видеорынке тоже получилось. В кино — пока еще нет. Предлагаю обратиться к реалиям отечественного кино.

Виктор Матизен, *кинокритик.* Я провел опрос среди тридцати пяти журналистов и кинокритиков по программе Открытого российского кинофестиваля в Сочи 2003 года. Результаты практически полностью совпали с решением жюри. То есть никакого принципиального расхождения взглядов в последние несколько лет не наблюдается.

О фильме «Даже не думай!» писали очень много, многие критики обратили на него внимание. Этот фильм сделан вне государственной системы производства и — специально обращаю внимание Валерия Ивановича — вне русской традиции, которую я тоже очень люблю. Это российский римейк знаменитого английского хита «Карты, деньги, два ствола». Это молодежная комедия про то, как одни неудачливые гангстеры обставляют других, более старых и более тупых. Картина имела большой успех в нашем прокате. «Брат-2» и «Антикиллер» тоже сделаны вне русской художественной традиции, однако именно они пользуются огромной популярностью. Я обожаю русскую художественную традицию, но у меня есть большие сомнения по поводу того, что, во-первых, кто-либо сегодня способен ее развивать и что, во-вторых, эта художественная традиция сегодня кому-то нужна, кроме малочисленной интеллигенции.

Причина, по которой 90 процентов наших картин не имеют успеха, заключается, по-моему, в одном: в отсутствии сколько-нибудь современного киноязыка.

Д.Дондурей. Поподробнее, пожалуйста. Это очень интересно.

В.Матизен. Что мы видели в сочинском конкурсе? Слабые попытки сделать нечто в жанре триллера, каковые нам показал господин Сериков в фильме «Притяжение».

Д.Дондурей. А вы видели «Бумер», «Похитители книг»?

В.Матизен. «Бумер» — очень хорошая зрительская картина, опять-таки никакого отношения к нашей художественной традиции не имеющая.

Бóльшая часть фильмов, которые мы смотрели в Сочи, — это вялое, плохо смонтированное камерное кино. Не несущее никаких новых художественных идей.

В конкурсе было восемнадцать картин. Из них можно было смотреть четыре-пять. Все остальное, по большому счету, нельзя было даже брать в конкурс, это ниже всякого уровня. Причем не только для критиков, но и для зрителей. Можно все свалить на распад художественного сознания и моральных ценностей. Но разумнее всего поискать причины появления такого рода фильмов в системе государственного финансирования. На мой взгляд.

Д.Дондурей. То есть?

В.Матизен. У меня есть сомнения в эффективности какой-то бы то ни было системы государственной поддержки. Но то, что наша система государственного финансирования является одной из самых неэффективных на протяжении последних десяти лет, по-моему, очевидно. Абсолютное неумение выбирать реально перспективные проекты и отслеживать их коммерческие результаты. Режиссер может снять любую лабуду и через два года получить деньги на постановку. И это после заверений господина Голутвы, что Служба кинематографии будет отслеживать результаты и руководствоваться ими.

Я бы запретил снимать кино всем тем режиссерам, которые провалятся в этом году. Просто не дал бы им деньги, какие бы проекты они ни представили. Это единственный радикальный способ. На него, естественно, никто не пойдет. Надо давать деньги тем людям, которые реально доказали в прокате свою способность производить кино.

Д.Дондурей. А как быть с большими художниками?

В.Матизен. Больших художников я бы субсидировал по особой смете. Пускай снимают. Художественная культура от этого прибудет, а коммерция никакого ущерба не потерпит.

Д.Дондурей. Здесь присутствует Наталья Венжер, многие годы являющаяся членом государственного Экспертного жюри, которое распределяет бюджетные деньги на постановки. Может быть, вы поделитесь тайнами, как вы это делаете?

Наталья Венжер, *социолог.* Ну, во-первых, тайнами делиться неприлично. На то они и тайны. Но честно могу сказать, я очень и очень согласна с предыдущим оратором.

Почему, с моей точки зрения, система господдержки не работает и работать не будет? Во-первых, эксперты имеют дело не с проектами, а со сценариями. Практически обсуждаются только сценарии. Причем если сценарно-редакционная коллегия в свое время могла деликатно сказать: «Господа, у вас тут пять финалов, уберите хотя бы три», мы такого права не имеем. Мы можем только сказать «да» или «нет».

Очень много приходит откровенно дутого материала, где обозначены уже и актеры, и режиссеры, и всякое другое. А потом выясняется, что режиссер имярек слыхом про этот сценарий не слыхивал, а актеры тем более. Вот такие истории там происходят. Причем за три месяца мы должны были читать по сто сценариев.

Не надо здесь, наверное, объяснять, что из очень хорошего сценария можно сделать очень плохое кино. А как препятствовать этому при нынешней системе, я лично не знаю. Экспертное жюри — совещательный орган. Есть масса сценариев, которым мы «да» не говорили, но они реализованы. А масса сценариев, которым мы сказали «да», пропали, и мы не знаем, что с ними произошло. Решает федеральный совет, в котором сидят знаменитые люди.

Д.Дондурей. Я напоминаю, что только в этом году команда жюри распределила 25 миллионов долларов.

Н.Венжер. Во-первых, нас поправили в федеральном совете. Так что если мы случайно ошиблись, там уже навели порядок. А во-вторых, сама по себе система коллективного деления чужих денег не может быть эффективной. Государство должно выступать как продюсер-заказчик. Ну, наверное, мы еще не созрели для этого. Мы больше кинематографисты, чем граждане, и выступаем не от имени зрителя.

Мы смотрим фрагменты дебютов. Уровень в массе своей просто страшен. Буквально единицы понимают профессию. Поэтому, мне кажется, государство должно потратить серьезные деньги на профессиональное образование. И оно должно быть не таким, как сейчас, а каким-то другим.

Д.Дондурей. Может быть, попросим Владимира Николаевича Досталя прокомментировать прозвучавшие здесь идеи и замечания?

Владимир Досталь, *президент Гильдии кинопродюсеров СК РФ.* Мои соображения на этот счет последние двенадцать-пятнадцать лет не находят отклика у моих коллег.

Я считаю, что в рыночных условиях прямые государственные субсидии могут только погубить кинематограф. Пока государство будет давать деньги, как оно это делает сейчас, мы ничего не сделаем с нашим кино. Ничего! Я это говорил не раз. Если взять программу, которую мы готовили под Закон о кино, то в ней мы обязались к 2005 году бюджетное финансирование свести к нулю. Вот тогда мы за пять-восемь лет «врулились» бы в рынок. При всех тех недостатках, которые у нас имеются. Или же давайте восстанавливать государственный кинематограф, утверждать кинопробы, а если это сложнопостановочный фильм, то утверждать все на уровне министра. Мы это проходили. Но как такие действия впишутся в то, чем и как живет сейчас страна, я не знаю. Поэтому я, конечно, не сторонник подобного рода возрождения. Средства, которые сегодня направляются в кино, надо направить на кинообразование. И на прокат, потому что в такой большой стране именно прокат требует финансовой поддержки государства. По моим подсчетам, мы выпускаем 90 процентов брака. Эта продукция неликвидна. Сделайте эксперимент. Уст-

ройте бесплатный сеанс, и половина зрителей уйдут, не досидев до конца фильма.

Последние три-четыре года игровыми картинами я не занимаюсь, для себя решил, что сегодня для подобного продукта нет свободной посадочной полосы. Вот тут говорили про новые кинотеатры. Я просчитал, что для возрождения нашего кино, если иметь в виду то состояние, в каком оно сегодня находится, нам нужно четыре тысячи залов. Степень нашего отставания от международного уровня и по профессии, и по технической оснащенности колоссальная.

В нормальном кинопрокате все расписано минимум на полгода вперед. Там не может быть такого: имярек снял шедевр, дайте ему вечерний зал. Да нет вечернего зала, и сеанса вечернего нет! Он давно занят. В такую систему работы нужно вписываться. Я считаю, что это возможно.

Приведу пример с телевидением, так как в последнее время занимаюсь только им. На сегодня около 900 часов телевизионной продукции находится на стадии производства, иными словами, это 400 часов игровых фильмов в год. Притом что в СССР снимали 160 фильмов на всех студиях страны. Значит, процесс-то идет. Пять лет назад было много хуже.

Я не переоцениваю нынешнее качество телевизионной продукции. Но сейчас, благодаря рынку, оно будет расти. Потому что спрос и предложение начинают выравниваться, на телевизионном рынке начинается конкуренция за качество. Значит, больше денег надо вкладывать и т.д. Таков естественный механизм рыночного функционирования. Каким образом в него вписать художественный кинематограф? Повторяю: экономическая ситуация для запуска рыночного механизма абсолютно нормальная. Закон о кино был принят не в первоначальном виде, его серьезно обкорнали. Там был параграф о банковских льготных кредитах. Уверен, что если бы таковой функционировал, многие продюсеры не стояли бы в Службе кинематографии с протянутой рукой и производство не так бы лихорадило из-за неритмичного финансирования. Человек взял бы кредит и работал.

Но у нас сегодня некому делать конкурентоспособную продукцию.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду художников?

В.Досталь. Художники — их могу перечислить по пальцам — тяготеют к новым формам, как и должно быть. И абсолютно глухи к зрителю. Хотим мы или не хотим, критерии в нашем деле трехуровневые. Оценку дают критики. Потом мы имеем кассу. На телевидении же есть рейтинг. Еще есть фестивали, где наши коллеги вместе с критиками тоже дают оценку кинопродукции.

Касса как серьезный критерий у нас никогда не рассматривалась, то есть интересы зрителя практически не учитываются. А государство этому способствует. Ведь если не нужно возвращать затраченные на производство средства, зачем думать о зрителе? Что хочу, то и ворочу, а вы разбирайтесь.

Я никогда не возьму деньги в Службе кинематографии. Потому что сегодняшний кинопрокатный рынок таков, что я не вижу возможности их вернуть. Мне четырехсот залов мало. Я бы сделал зрительскую картину. Но чтобы окупить ее в нынешней ситуации, мне нужно хотя бы две тысячи залов. И пока в стране их не будет, производством игровых фильмов я не буду заниматься. Официально здесь заявляю. Но возможны исключения. Вот сейчас я делаю картину с Романом Балаяном. Там частично украинская поддержка, частично наша. А сериалов у меня в производстве сейчас пятьсот штук.

Игорь Кокарев, *киновед.* Наш разговор все время уходит в проблемы проката, продюсерского кино. Такое впечатление, что мы боимся обсуждать заявленную тему. А она заслуживает отдельного разговора. Да, киноиндустрия у нас все еще не сложилась. Не работаем мы так, как хотели много лет назад, когда задумывалась новая модель кинематографа. Государство тянет обратно, к «фабрике грез», к созданию идеологических картин. Американцы делали свою фабрику, мы — свою. Русский ли код, не русский, но то были грезы, далекие от реальной действительности. И сегодня, что скрывать, режиссеры тяготеют больше к государственной модели кинопроизводства. Получить деньги на халяву, снять кино. А уж как оно в прокате пойдет, не важно. У нас нет системы современной киноиндустрии. И давайте это признаем. Вот здесь и возникает тема, которая сегодня

должна быть главной. Какое кино поддержать? Код его — российская культура, российские традиции? Смешно! Смешно говорить о слезинке ребенка, когда реки крови льются в Чечне. Когда на демонстрацию против войны в Чечне выходят пятнадцать интеллигентов. Вы представляете себе сознание нашей профессиональной среды? Как оно соотносится с национальным сознанием? На кого ориентируются режиссеры и сценаристы? Здесь не профессия главное — речь о гражданской, нравственной позиции. Что мы строим-то? Где находимся? Период выживания закончился, трудности позади? 7 процентов экономического роста — это как понимать?

Или мы еще не решили, куда идем. Ведь публика — 80 процентов взрослого населения — не ходит в кино, в эти самые «долби-стерео». Потому что денег нет. Кто эти люди? Какое у них сознание? Вот что надо исследовать. Для этого нужно быть свободным художником, а не бегать за деньгами: кто, мол, больше даст, под того и снимать. Наше творческое сообщество бесконечно далеко от народа. От народа, который поддерживает войну в Чечне, путинскую политику собирания империи.

Национальному сознанию нужны мифы, идеологические мифы. Как в 30—50-е годы. Наши свободные художники не хотят воссоздавать эти мифы, что так возмущает Валерия Фомина.

Вечные ценности — не монополия русской культуры. Они принадлежат культуре всего человечества. Националистические тенденции, патриотизм — для меня сейчас в словах этих содержится опасность. Хочу вернуть нашу дискуссию на почву реальности и поставить вопрос: к какому сознанию обращаются кинематографисты?

Ирина Павлова, *кинокритик.* Я руководитель российской программы на Московском МКФ, у меня куча проблем. Главная проблема, как мне казалось, — зрители. В первый день я тряслась, как собачий хвост. Предстоял показ фильма Ларисы Садиловой «С любовью. Лиля», который многие видели. В зале на тысячу мест, думала я, нас будет двое — Садилова и я... Ни разу, повторяю, ни разу в Большом зале Дома кино не было меньше семисот зрителей. Это к вопросу о том, ходят или не ходят на российское кино.

К чему я все это веду? Вот тут задают вопрос: на что делать ставку? На западные киномодели, или у нас есть собственный путь? Но прежде зададимся вопросом, почему свои кровные рубли, иногда немалые, люди не складывают в кошелек, а несут в кассу кинотеатра? Что их туда влечет? Им что, охота смотреть, как шлепают губами иностранные актеры, потому что дубляж у нас такой? Или субтитры читать они сильно любят? Они идут смотреть на мужчин, за которых хочется замуж. Идут на Золушек смотреть. История про Золушку вечна и вечно спасительна. И всякий раз, когда на душе скверно и хочется утопиться, посмотришь кино типа «Москва слезам не верит» — и отпускает. Да, хочу кино утешительного, доброго кино хочу. Мужчин и женщин настоящих, с настоящими чувствами... Над вымыслом слезами обольюсь... Куда делись эти герои? Почему мы их стали стесняться? Вот девушка бежит вдоль забора, чтобы проститься с любимым. Вот Чапаев с шашкой наголо наступает на бандитов. Это что — советская модель? Какая, к черту, советская модель! Эти герои — наши, кровные. Вот в чем дело!

Есть кинематограф, который двигает вперед киноязык. И я думаю, что кино, которое продвигает собственную культуру, нуждается в поддержке, иначе оно вымрет. В памятном 86-м году мы убедили друг друга, что культура сама пробьется. Что наконец-то не милорда глупого, а Пушкина и Гоголя с базара понесут. И что же? Не хотят Пушкина и Гоголя. По-прежнему хотят «милорда». Давайте дадим «милорда» зрителям, раз они на него запали. А на Пушкина и Гоголя в потном кулачке зажмем денежку.

Пусть тот, кто хочет культуры, получает культуру. А тот, кому ближе «милорд», пусть этого не стесняется. А то у нас сейчас все авторы и все в Канн хотят. Всё! Вот вам код — он известен давным-давно.

Елена Цыплакова, *секретарь СК РФ.* Наверное, проблема, которую мы обсуждаем, будет всегда актуальна. Есть высокое искусство, есть коммерческий продукт для массового потребления. Тем не менее нужно искать гармонию, делать фильмы, работающие на культуру.

Сегодня ключевое слово — «рейтинг». Можно снять скандальный сюжет, и его рейтинг будет зашкаливать. Но от этого картина не станет менее мерзкой.

У нас чудовищные показатели по стране: самоубийства, убийства... Это показатель определенного воздействия на сознание. То, что вы хвалите в своих фильмах, и то, что вы осуждаете, — так или иначе оседает в сознании людей, формирует его. Почему апостолы завещали: пусть никакое худое слово не исходит из уст ваших? Да потому что слово творит. Мы должны и развлекать, и воспитывать зрителя. Я разделяю позицию Ирины Павловой. Действительно, государство должно поддерживать проекты, которые работают на созидание, на нравственность. Я открыла первый номер нового «Советского экрана». Открыла наугад и попала на статью про порно. Не берусь судить о качестве статьи, может быть, она и замечательная. Но на полосу понаставили дешевые порнографические фотографии — как я понимаю, для того чтобы привлечь покупателя. Возвращаюсь на первую страницу, чтобы понять, кто финансирует этот журнал. Оказывается, Министерство культуры России. Чиновники министерства, скорее всего, и знать не знают об этих фотках. Но у меня в сознании все равно отпечатывается: Министерство культуры поддерживает дешевую порнографию. И мне становится стыдно.

За все, что мы снимаем, пишем, предъявляем всеобщему вниманию, мы несем ответственность перед людьми и перед Богом. Философ Иван Ильин говорил, что любой художник, верует он или не верует в Господа, он все равно несет крест, если ответственно относится к тому, что делает. Цензура внутри нас. У Достоевского есть замечательное рассуждение о том, что преступление не есть сам поступок. Преступление — это состояние сознания, позволяющее переступить черту совести. В России все-таки глубоки и крепки корни совестливости. Человек грешит, но ему мерзко. Он понимает, что делает что-то не то. И это состояние надо поддерживать в людях. Кинополитика должна на это ориентироваться. Государство должно поддерживать высоконравственные кинопроекты, заботиться о духовном самочувствии нашего зрителя.

Дмитрий Савельев, *кинокритик.* Я не понимаю одной вещи. Тут говорили о двух странах внутри одной страны, о том, что телевидение финансово состоялось, а кино нет. Но, мне кажется, та страна, которая смотрит сериалы, никак не озабочена проблемами нового киноязыка и с удовольствием будет смотреть фильмы типа «Жизнь одна», а другая страна — не будет.

Что касается выступления Ирины Павловой, мне близка ее идеалистическая позиция утешаться старыми картинами и пересматривать фильм «Москва слезам не верит». Но как эта позиция встраивается в новый экономический механизм? Выступление Ирины представляется мне теоретически идеальным посланием всем нам.

Мне кажутся смешными слова о том, что особенность русской культуры в том, что она более совестливая, чем французская или британская. Да у любой культуры есть национальные особенности, но на таком уровне разговор вести странно. Нам бы поговорить о герое нового кино, о том, почему его нет, нового героя. От персонажа он отличается тем, что совершает поступок. Может, стоит подумать, какого поступка мы сегодня ждем от него? Последний наш герой — Данила Багров. Поступок его был в том, чтобы спасти брата-киллера от мести киллеров. И завязалось все в кровавый братский узел. Но кто из зрителей новых мультиплексов может сформулировать, какого героя он ждет? Хотя бы обрисовать, кто этот человек?

Д.Дондурей. А как вы думаете, почему продюсеры этой проблемой не интересуются? И не советуют режиссерам и сценаристам обратиться именно к этому господину — к новому зрителю, приносящему двести миллионов долларов в новые кинотеатры? У меня это вызывает удивление. Потому что это первый вопрос, который должен интересовать продюсеров. Отсюда и нужно идти и отматывать цепочку обратно — к режиссеру, сценаристу, к проекту.

Юрий Павлов, *режиссер.* Вы задайтесь вопросом, почему продюсеры не просчитывают проекты, которые привлекут нового зрителя. Надо признать честно — такое явление имеет место. Но как быть с тем, что наиболее коммерчески успешный проект «Брат-2», от которого молодежь в восторге и который

шел с аншлагами, критика поносила, как могла? Виктор Матизен сказал, что эта картина никакого отношения не имеет к русской традиции, к русскому коду. Нет, дорогой коллега, именно в «Брате-2» произошло возвращение к русскому коду. В «Брате» этого не было, а в «Брате-2» — есть. Это был «наш ответ» «Крепкому орешку», ничем ему не уступавший. Все хулители «Брата-2» рассматривали его с позиции жизнеподобия, не понимая, что это в чистом виде жанр, построенный абсолютно на русском коде. Уж не хотите ли вы сказать, что современный молодой зритель, который несет деньги в кинотеатр, платит за те фильмы, которые вы высоко оцениваете и продвигаете? Я захожу в питерский кинотеатр «Аврора» и вижу двадцать зрителей на вечернем семичасовом сеансе «Чеховских мотивов». Двадцать зрителей, картина держится неделю. Высочайший рейтинг получил у критики фильм «Любовник». В прокате он провалился. Так отдадим себе отчет: у нас катастрофическое положение в прокате, у нас такое «лучшее кино», что его не смотрит зритель. Но именно оно нравится критикам!

Д.Дондурей. По традиции наш первый «круглый стол» — а вы знаете, мы проводим их несколько в рамках Московского фестиваля — завершает наш коллега и друг Жоэль Шапрон, который смотрит всю российскую продукцию первым в нашей стране.

Очень важно, что он представляет Францию, где существует довольно успешная государственная политика в области кино.

Жоэль Шапрон, *вице-президент «Юнифранс», отборщик МКФ в Канне.* Я очень внимательно выслушал дискуссию. Мне было очень интересно. Действительно, я почти уже десять лет смотрю всю российскую продукцию, и, естественно, у меня сложилась довольно подробная картина того, что здесь происходит и что производится.

Но сначала несколько замечаний. Во-первых, что касается количества фильмов на экранах Франции — это почти шестьсот названий в год, из них двести французских. Есть один очень интересный момент: всего лишь десять из двухсот фильмов являются рентабельными на одном киноэкране. Все остальное зарабатывается благодаря вторичным правам. Это видео, DVD, телевидение, экспорт. Что же до большого экрана, то это, повторяю, всего лишь от восьми до десяти картин в год, не больше. Это не значит, что все остальное нерентабельно. К тому же «карьера» фильма во Франции — это примерно три года. Учитывая правило, которое было установлено законодательством, что нельзя выпускать видеокассету раньше, чем через полгода после выхода фильма на экраны. Нельзя выпускать картину на ТВ раньше, чем через год, и т.д. Это требует времени, но потихоньку деньги возвращаются.

Насколько мне известно, в России пока нет такого жесткого порядка, что сильно сказывается на доходах.

По поводу русского кино... У меня складывается такое впечатление, что чаще всего я смотрю полуфабрикаты, в то время как режиссеры думают, что их картины завершены. Тут несколько причин, на мой взгляд. Во-первых, очевидна проблема сценария. В России уже нет такой кинопрофессии, которая существовала в Советском Союзе, — редактор. Редакторов причислили к цензорам и убрали очень быстро. На самом деле редакторы были очень нужны и важны. Продюсеры, к сожалению, их не заменяют. Из-за того, что редактура отсутствует, запущенные в производство сценарии нельзя считать законченными. Говорят, что Бунюэль заставлял своих авторов переписывать сценарии как минимум семь-десять раз. Это Бунюэль.

Не скажу, что все французские сценаристы с радостью переделывают свои тексты. Но тут уже вступает в работу продюсер, к которому у нас есть настоящее уважение. А в России к продюсеру относятся, как к банкиру: «Дай чек, дай деньги и исчезни из поля зрения, потому что ты вообще ничего не понимаешь в моем искусстве». И пока нет уважения к продюсеру, пока режиссер действительно считает, что он лучше всех знает, что хорошо для его кино, вы далеко не уедете. Потому что с монтажом проблемы, потому что со сценарием проблемы, потому что когда режиссер снимает очень сложный эпизод, он не может добровольно от него отказаться. Это психологически невозможно. И надо, чтобы был человек со стороны, который скажет: «Дорогой, я понимаю,

что у тебя очень хорошие воспоминания связаны с этим эпизодом. Но ты его все-таки выброс, потому что он все тормозит». Западные продюсеры всегда готовы выбросить эпизод, если понимают, что он не на пользу фильму, пусть за съемки и заплачены большие деньги. Здесь у вас и продюсерам порой сложно пойти на такой шаг, потому что с данным эпизодом связано столько мучений, столько денег потрачено.

Сценарные недоработки потом аукаются на уровне монтажа. Мало кто способен все собрать, как должно, и в итоге сырой материал выдается зрителю под видом завершенного фильма.

Сейчас выходят на экраны все те картины, которые я уже видел раньше. Мало что, на мой взгляд, действительно по-настоящему готово к выпуску. Жаль!

Что касается французской системы финансовой поддержки, то государство не помогает французскому кино финансово. Просто у нас придумана очень хитрая система, согласно которой кинозрители платят налог. Подчеркиваю, это налог не с жителей, а именно со зрителей. И поэтому французское кино живет не за счет государства, а за счет тех, кто ходит в кино, в том числе и на американские фильмы. Мы считаем, что национальное кино как вид искусства, требующий огромных денег, вообще не может жить без какой-то финансовой поддержки. Где ее взять — другой разговор.

О том, что касается традиции русского кино и новых мифов. У меня впечатление, что те герои, о которых говорила Ирина Павлова, есть в русском кино и сейчас. Просто из-за того, что многие фильмы не доведены до конца, они проходят мимо зрителя. Скажем, такие картины, как «Марш-бросок», «Прогулка», «Магнитные бури», «Небо. Самолет. Девушка»... В них есть настоящая романтика, то, что было в традиции русского кино. Не ходят люди на эти картины? Может быть, не потому, что герои не соответствуют зрительским ожиданиям? Скорее потому, что их не очень интересно подают.

Елена Цыплакова говорила о воспитательной функции кино. Если судить о французском кино, у меня нет впечатления, что наши продюсеры, наши режиссеры, наши артисты кого-то воспитывают, думают о том, что показывать, а что не показывать. Мы производим кино. И у меня также нет впечатления, что мы создаем какие-то новые мифы. Может быть, вам видней со стороны, но как француз, я не вижу в нашем разнообразном производстве какую-то общую моральную тенденцию, направленную на воспитание новых поколений.

Здесь много говорили о том, почему, мол российские продюсеры и режиссеры не снимают кино для зрителей. А для кого же тогда они снимают? Конечно, для зрителей. Даже те, которые говорят, что им публика по барабану. Ведь если картина проваливается в прокате, это всегда беда.

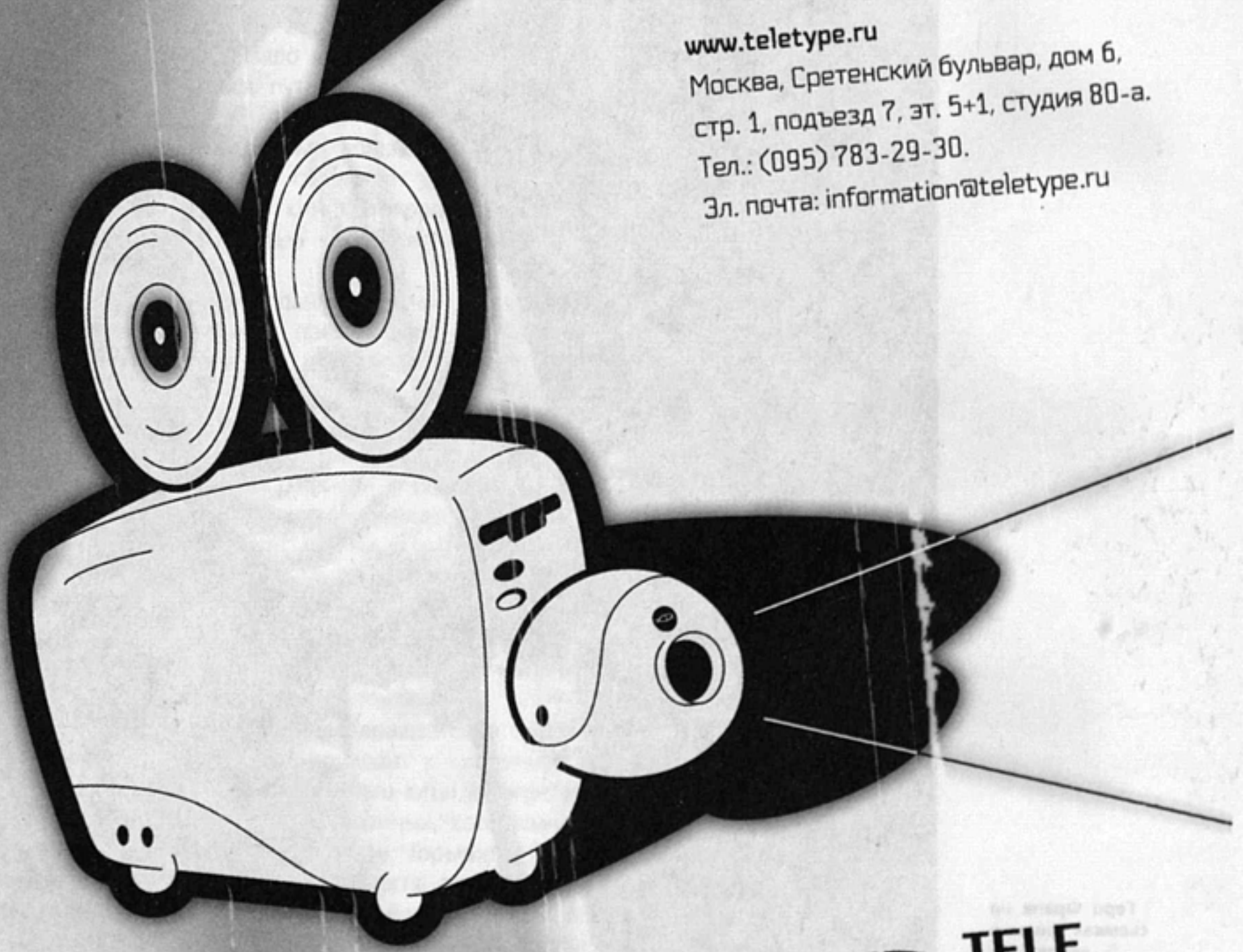
Другое дело, что кинематографисты, может быть, не понимают, не схватывают желания, вкус, предпочтения аудитории. Это очень сложная и тонкая материя. Тем более что ваше общество находится в переходном состоянии. Но обрести своего зрителя кинематографисты хотят, и в этом нет никаких сомнений.

Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

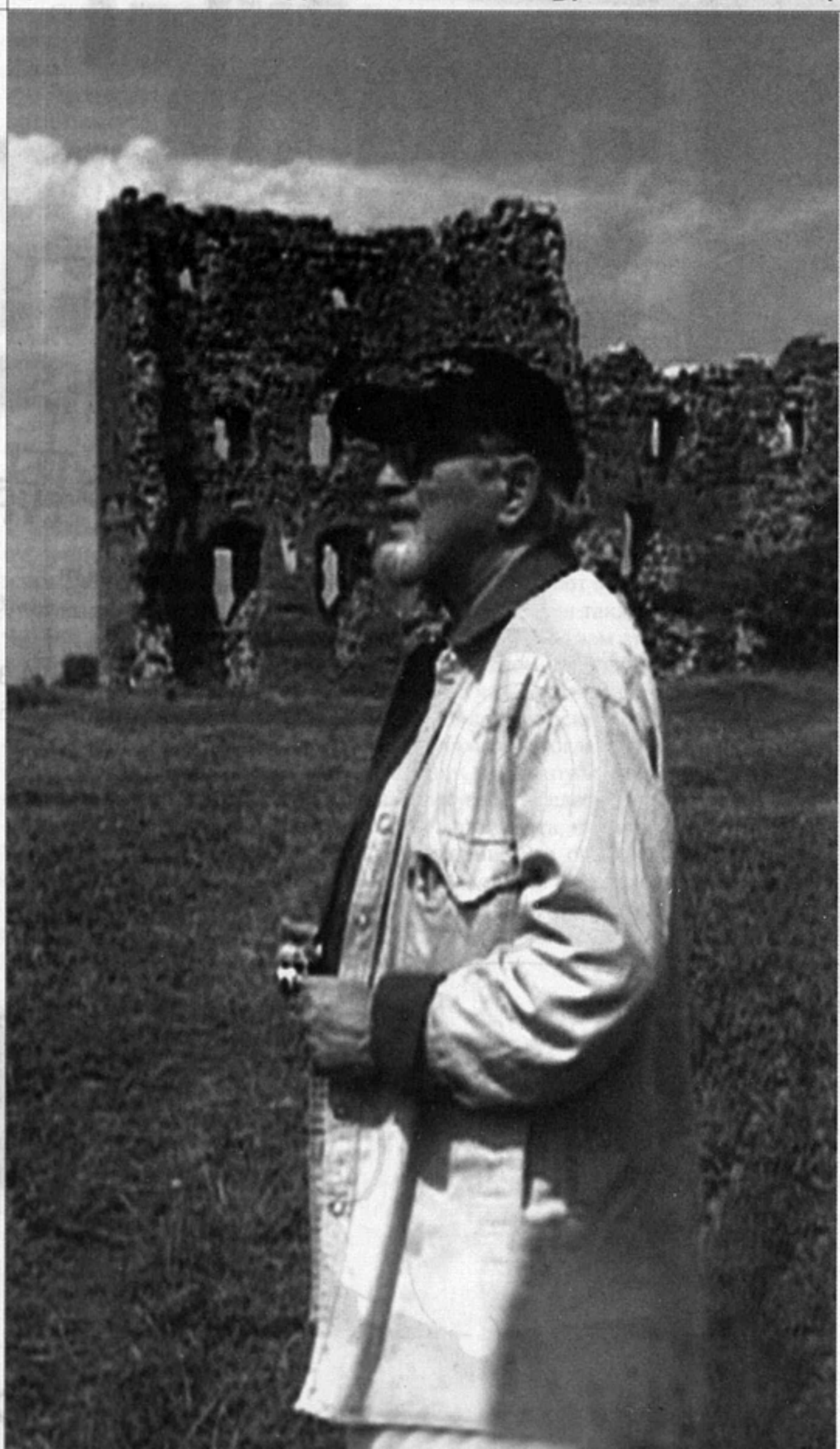
TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

ОПЫТ



Герц Франк на съемках фильма «Флэшбэк»

ГЕРЦ ФРАНК

Смотреть и видеть

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

Герц Франк принадлежит к уникальной породе документалистов. Не припомню никого, чье восприятие мира было бы столь открыто трагедийно. Видимо, тысячелетний трагизм судьбы его народа наложился на трагизм его личной судьбы: две сестры, сгинувшие в немецких концлагерях, брат, тяжело раненный на фронте, третья сестра, хлебнувшая десять лет гулаговских радостей за попытку нелегально уехать на историческую родину. При этом Франк — документалист высокой пробы, не допускающий в своих лентах никакой имитации правды, никаких инсценировок и подтасовок. Только настоящая, несрепетированная живая жизнь как она есть. Что обостряется и усугубляется еще и тем, что у него — глаз художника, настроенный видеть не оболочку вещей, а их суть. Наверное, поэтому Франк первым из наших документалистов написал книгу размышлений (не мемуаров, что бывало и до него) о своей профессии — «Карта Птолемея», и поныне остающуюся путеводной лоцией для молодых коллег, вступающих на ту же стезю.

В своем новом фильме «Флэшбэк. Оглянись у порога» (Иерусалим — Рига, 2002) Франк словно соединяет две главные линии своей творческой судьбы — литературную и кинематографическую. Размышляя о мире сегодняшнем, обращается памятью к собственной жизни и к ви́дению своих прошлых картин.

Слово «ви́дение» в данном случае имеет самый прямой смысл. Франк выстраивает свои фильмы, прежде всего, визуально. В них может не быть вообще ни единого слова, как в «Старше на десять минут», но он и сценарии свои, случалось, не писал, а выкладывал из фотографий. Наверное, поэтому с фотоаппаратом Герц Франк не расстается никогда. Когда мы познакомились с ним на фестивале эстонских фильмов лет двадцать назад в Таллине, в его руках была старенькая немецкая «лейка» с объективом 35 *мм*. Ту же «лейку» я увидел у него весной 2003 года на фестивале в итальянском городке Альба. Этому фотоаппарату семьдесят лет, он ни разу не побывал в ремонте, им снимал еще Франк-отец, научивший сына азам фотографии. Отец мечтал о кинематографе, о чем свидетельствует приведенная во «Флэшбэке» фотооткрытка, по счастливой случайности сохранившаяся у друзей: апокалипсический монтаж, что-то вроде фотоколлажа из сегодняшних фильмов-катастроф. Отцовскую мечту выпало осуществить сыну…

Во «Флэшбэке» Франк возвращается в места своего детства, в маленький латвийский городок Лудза, приходит к кирпичной стене брандмауэра, к которой когда-то прилегало фотоателье его отца, разгребает землю, извлекая из нее куски битых стекол — толстых, оконных, которыми была застеклена студия, и тонких — обломков битых негативов. Горькие и дорогие воспоминания…

Наш разговор был записан после показа фильма на VII Форуме национальных кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии в мае 2003 года в Москве.

Александр Липков. Герц, что это за человеческая порода такая — кинодокументалист?

Герц Франц. Я думаю, документалист — это человек, одержимый страстью задержать образы времени, сохранить их в памяти, прежде всего своей, а потом уже, может быть, и других. Я был поглощен этими вспышками прошлого, когда делал «Флэшбэк», или в вольном переводе — «Оглянись у порога». Отсюда в фильме и библейская мысль о том, что каждый из нас уйдет и будет, как вода, вылитая на землю. Конечно, вылитую воду не соберешь, но документалист надеется, что все-таки что-нибудь да останется. Какая-то капля, какая-то росинка, тихий шелест ветра... Я не говорю о профессионале, обученном своему делу, который выполняет заказы. Я говорю о страсти кино.

Александр Липков. Когда эта страсть проснулась в вас?

Герц Франц. Я с нею вырос, поскольку постоянно видел в мастерской отца негативы, фотографии, которые он снимал на хуторах, на улицах, в павильоне. Я дышал всем этим. В «Флэшбэке» есть кадры, где я нахожу осколки отцовских негативов — осколки чужих жизней, их изображений. Думаю, всё оттуда.

Я 1926 года рождения. В 35-м началось вторжение итальянских войск в Абиссинию, в 36-м в Испании была гражданская война, Гитлер вошел в Австрию в 38-м, а 1 сентября 39-го напал на Польшу, и началась вторая мировая война. Все это осталось во мне как живые образы: я вырезал из газет и собирал фотографии о тех событиях. К началу Великой Отечественной войны у меня накопилось около пяти тысяч вырезок. Я очень хорошо помню фамилии, события, названия мест, где они происходили. Во мне уже тогда жила эта страсть к собиранию документов. Кстати, не только фотографий, но и карикатур, которые зачастую более выразительно говорили о происходящем. Помню замечательную карикатуру 1938 года из английской газеты: черная пушка, в жерло которой воткнут зонтик. Тогдашний премьер Великобритании Чемберлен всегда ходил с зонтом. В газетах печатались фотографии, запечатлевшие, как он, вернувшись из Мюнхена после сговора с немцами, размахивал бумагами в Лондонском аэропорту со словами: «Я привез вам мир». Карикатурист изобразил это так: Чемберлен пытается заткнуть зонтом германскую пушку... У меня остались в памяти и московские процессы 30-х годов. Латвия тогда была независимой, и пресса, вырезки из которой я хранил, могла себе позволить давать свою, отличающуюся от московской версию событий.

Александр Липков. А когда страсть к документу обрела кинематографическую форму?

Герц Франц. Все тоже от папы. Он был самородок, нигде не учился, кончил несколько классов в религиозной школе, потом служил в царской армии. Он очень хорошо рисовал. В семье этот талант как бы блуждал. У его мамы Эстер, в девичестве Воркель, был брат Зелик Воркель, впоследствии главный художник Еврейского театра в Харькове. Брат отца Макс, живший в Москве, — профессиональный художник. Его расстреляли в 1938 году, потому что за шкафом в его мастерской нашли портрет Тухачевского. У него осталась дочь Светлана, окончившая балетное училище Большого театра. В моем отце тоже отозвалась тяга к творчеству. Он ставил спектакли в народном театре, который сам организовал. Играли портные, сапожники, учителя, любители театра нашего маленького города Лудза, где мы жили. Играли на идиш Шолома Алейхема, Шолома Анского, даже Шекспира — короля Лира играл сам отец. Он был и главным режиссером, и главным художником.

Все это жило в нашем доме — театр, фотография, папины фантазии. Отцовский фотомонтаж «Сон», сделанный в 34-м году, который я показываю в фильме «Флэшбэк», поражал тем, что в фотоперсонажах люди узнавали своих соседей, своих знакомых, может быть, себя. Это отец превратил их в актеров. Неореализм расцвел в послевоенной Италии – в кино типаж становился героем. В своих осуществленных и несбывшихся проектах мой отец интуитивно как бы предвосхитил открытия неореалистов. Помню, он написал сценарий (это волшебное слово сопровождало все мое детство) о старике и старухе, о реальных людях, доживающих свои дни в приюте для бедных. Когда-то в молодости они любили друг друга, но родители не дали согласия на их брак. Теперь они, брошенные и забытые детьми, которые в 20-х годах уехали искать счастья в Америку, оказались рядом. Они ждут помощи от детей, но она приходит слишком

поздно. Сценарий на идиш так и называется: «Цу шпэт...» («Поздно...»). Отец знал, где он будет снимать, он много ездил на своем стареньком велосипеде по Восточной Латвии, бывшей черте оседлости. Он получил лицензию на съемку от Министерства внутренних дел Латвии, договорился с оператором, не было только денег. А тут еще накатился большой кризис 1929 года, мы разорились, пришлось продать дом, и мечта отца о фильме так и не сбылась.

Александр Липков. А когда началась война, было уже не до кино.

Герц Франц. Да, все перевернулось, была другая жизнь. Мама умерла, мы оказались в эвакуации на Урале. Муж сестры погиб в первые дни на границе с Восточной Пруссией, она родила сына в Ревде, небольшом уральском городке. Брат ушел на фронт в 42-м, две сестры остались в Рижском гетто и погибли в 44-м в лагере Штутхоф, меня призвали в армию в начале 45-го... Все перевернулось. Но отец нашел работу в артели инвалидов и даже тогда писал какой-то сценарий. Видимо, это у нас было на роду написано, потому что после войны, когда я демобилизовался, кстати, старшим лейтенантом, я пытался поступить во ВГИК, но меня не пропустила мандатная комиссия: сестра сидела в тюрьме за попытку уехать в Израиль. Это было в 53-м...

Александр Липков. Да, время для поступления еврея во ВГИК было не самое подходящее.

Герц Франц. Обидно. Я сдал все экзамены. Документалистов в тот год набирала Арша Амбарцумовна Ованесова.

Александр Липков. Будем считать, что вам повезло. Ованесова — человек замечательного таланта, но для нее документальный герой был актером, выполняющим режиссерское задание.

Герц Франц. Я не жалею. Как я потом понял, эта попытка была преждевременной, я был не готов ко ВГИКу. И только в 1959 году я поступил фотографом по рекламе на Рижскую киностудию. В сущности, вернулся в свое детство, когда с отцом занимался фотографией, и вот, пройдя немалый жизненный круг, снова пришел к тому же. У меня уже было высшее юридическое образование, я работал журналистом в газете.

Александр Липков. А юридическое образование вы где получили?

Герц Франц. В ВЮЗИ — Всесоюзном юридическом заочном институте, в его Свердловском филиале. После войны учился в военно-пехотном училище, а параллельно за два года окончил юридический. Училище располагалось в Камышлове, в ста пятидесяти километрах от Свердловска, каждую неделю я ездил в Свердловск на фильмобазу, привозил и отвозил фильмы. Часто удавалось прихватить и дополнительный день. Так уж сложилось, что и командир роты, и командир взвода были ко мне расположены. Я иногда выручал их, когда они приходили утром с похмелья, — проводил политинформацию, так как читал газеты и был в курсе событий. Вдобавок я еще фотографировал — для стенгазеты, для товарищей по службе; фотоаппарат у меня всегда был с собой. Но службу нес по полной программе. У нас были не только уставные армейские отношения, а и просто хорошие человеческие: командир роты давал мне лишний день, чтобы я мог сдать зачет или экзамен. Так я окончил институт.

Александр Липков. Кого вы считаете своими учителями в документальном кино?

Герц Франц. Поскольку я не проходил никакой учебы, то о документальном кино у меня было любительское представление. Я просто чувствовал, что меня волнует что-то, и интуитивно пытался это запечатлеть. Поскольку никаких профессиональных возможностей поначалу у меня не было, я пользовался средствами фотографии. В вечерней газете «Ригас Балсс» часто появлялись мои репортажи из восьми фотографий, по снимку на каждой полосе. Из них выстраивался сюжет. Первый фильм — «Соленый хлеб» — был зачат фотоаппаратом. Фотографии, которые я снял, нащупывая образ будущего фильма, выстроились в связный рассказ о труде рыбаков.

Я не знал, каким должно быть документальное кино, но те фильмы и хроника, которые я временами видел на экране, отталкивали меня своим казенным пафосом. Я чувствовал насилие, меня хотели обратить в какую-то чуждую мне веру, чему я внутренне сопротивлялся. А как надо делать, я не знал. Узнавал буквально на ощупь, когда снимал тот же «Соленый хлеб» и свой второй фильм «Полдень». Оба выросли из газетных репортажей.

Работая на студии фотографом, я мог зайти в монтажную и, если она была свободна, посидеть, поклеить пленку, выброшенную в корзину. Меня радова-

ло, когда движение в одном кадре сцеплялось с движением в другом, одно изображение перетекало в другое. Меня уже тогда занимало, каким образом из случайных кусков пленки, из отдельных кадров можно воссоздать целостность жизни. Непостижимая магия этих склеек занимает меня до сих пор. Это есть и во «Флэшбэке»: из нечаянных кадров, из фрагментов фильмов, снятых в разное время, я пытался сложить единый поток, реку своей жизни. Прежде я чувствовал это интуитивно, сейчас пришел к этому вполне осознанно. Мир как таковой, создан он Богом или природой, сам по себе уже целен, уже гармоничен, даже со всеми своими ужасами, от которых тоже никуда не денешься. Солнце всходит и садится вовремя, цветы расцветают вовремя, все совершается вовремя. Пока человек в это не вторгается, все происходит по какому-то гармоничному закону. Мы можем лишь фрагментарно запечатлеть этот мир. Удача документалиста — из обрывков жизни сложить некую гармонию. История может быть и драматичной, в ней могут быть любые ужасы, в ней может быть сколько угодно дисгармонии, но в ней должно быть и единое течение — гармония целостности, а не хаос.

Мы же никогда не знаем, что произойдет в следующую минуту жизни. Кажется, Абдрашитов нашел удачное сравнение: когда режешь колбасу, всегда знаешь, что будет за следующим срезом. В жизни ведь не так! Она все время поражает своими неожиданностями. И как вот эту непредсказуемую жизнь сложить в единую историю?

Тогда, вечерами, на Рижской студии я пытался в срезках, которые порой вообще одна к другой ни малейшего отношения не имели, найти нечто общее, некие искры, вспышки, из которых можно было бы сложить цельную жизнь. Но даже если она получалась фантастичной, то все равно должна была восприниматься, как единая река. Меня эти опыты очень забавляли, это были те самые поиски черной кошки в темной комнате, которыми занимаются люди, жаждущие докопаться до истины.

Осознанное представление о документальном кино складывалось у меня и под влиянием работы в вечерней газете, где я получил возможность публиковать свои репортажи, которые стали потом материалом для будущих фильмов. Еще в 1963 году, в хрущевские времена, я снял фоторепортаж в Цесисской колонии для малолетних преступников и напечатал его в газете. А спустя одиннадцать лет в том же самом месте снял фильм «Запретная зона». Будучи корреспондентом газеты, я ходил по судам, снимал уголовную хронику — как юристу мне это было особенно интересно. Я присутствовал на одном заседании, где подсудимого, который убил свою жену из ревности, приговорили к смертной казни. Через много лет я снял фильм «Высший суд» — о человеке, также приговоренном к расстрелу за убийство, правда, из корысти. Впечатления копились во мне, обретая форму газетных очерков, а со временем — и фильмов.

С 1953 по 1955 год, после неудачи во ВГИКе, я работал в районной газете «Владимирский колхозник», в самом сердце России. Наша редакция располагалась в башне Боголюбского кремля, переоборудованной под Заготзерно. Часто приходилось бывать в селах. Вот где была школа жизни, неиссякаемый источник тем.

В кино я вошел сначала как сценарист. Это был для меня естественный ход. По моему первому сценарию Алоиз Бренч снял «Ты и я» — документальный фильм о любви. Кстати, последний кадр, где парень бросается в объятия своей девушки, Андрей Кончаловский впоследствии взял как финальный в «Сибириаду». Я был сценаристом на «Репортаже года», получившем Госпремию Латвии, на «Белых колоколах», награжденных в Оберхаузене и Сан-Франциско. Эти сценарные опыты сразу обрели какой-то профессиональный оттенок. К режиссуре я пока еще не прикасался. И только в 1964 году осмелился. Правда, и «Соленый хлеб», а затем и «Полдень» числились как передачи для телевидения, хотя на самом деле были фильмами, снятыми на 35 *мм*. «Полдень» мы снимали четырьмя камерами одновременно: я интуитивно почувствовал, что это наиболее эффективный способ монтировать во время съемки — тем же я занимаюсь и сейчас. Что значит монтировать во время съемки? Это значит — мыслить монтажно в сам момент съемки. Мыслить не просто общими понятиями, а кадрами, которые имеют начало и конец, сцепляются с предшествующими и последую-

щими. Слова Белы Балаша: «Снимаем мы реальность, монтируем смысл» — относятся, по-моему, не только к монтажному периоду.

В 1966 году после всех этих интуитивных шагов, в результате чего накопилось достаточное понимание профессии, для меня наступил момент, когда мы с Улдисом Брауном (он был режиссером, я у него сценаристом и начальником штаба) приступили к фильму «235 000 000». Так началась моя систематическая учеба. К этому времени вышла книга Дзиги Вертова «Статьи, дневники, замыслы», прекрасно изданная, в красивой суперобложке: Дзига Вертов, весь затянутый в кожу, со штативом киноаппарата на плече... Открыв ее, я понял, чем на самом деле занимаюсь. Так что если говорить о моих учителях, то это, помимо непосредственно самого режиссера фильма Улдиса Брауна, конечно, Дзига Вертов, книгу которого я прочитал от корки до корки и многое мог оценить с точки зрения своей интуитивной практики. Поэтому в «235 000 000» его влияние, безусловно, было очень сильно.

Браун приехал в Ригу после окончания ВГИКа с идеями, навеянными вертовскими фильмами 20—30-х годов, с масштабным мышлением, не свойственным местным документалистам. Помню, я сочинил «Боевой устав фильма» (вот где пригодилось военное образование) — БУФ, который был напечатан и переплетен в твердые корочки в количестве двадцати экземпляров — для каждого члена съемочной группы. В нем было все: памятка в пути, план работы, развернутый сценарий, содержащий общую режиссерскую идею и детальную рекомендацию по каждому пункту. Фильм должен был сниматься по двум основным линиям: ЛЖЧ — линия жизни человека и С — линия государственных событий. БУФ включал в себя также отрывки из дневников Вертова и самый главный его принцип — необходимость вести параллельно сценарную, съемочную и монтажную работу.

Герц Франк на Высших курсах сценаристов и режиссеров. 2001

Организационный штаб управлял всеми съемочными группами, которых было четыре, по уставу они назывались камерами. Территория Советского Союза была огромна, восемь часовых поясов и очень важно было иметь оператив-

ную связь с группами, в какой бы точке они ни находились. В моей книжке «Карта Птолемея» процесс создания фильма достаточно подробно описан. Но многое и не вошло, осталось в моем архиве. Мы снимали и одновременно постигали профессию.

Прошло почти сорок лет, а фильм живет. По нему учатся студенты в России, в Дании, а на рубеже тысячелетий его показали на открытии международного семинара Transzero в Швеции. Пригласили туда и нас с Брауном. Было фантастическое зрелище — фильм показали у моря на огромном десятиметровом широком экране, ночью, так что казалось, будто на фоне неба. Ни переводчика, ни субтитров — в картине нет ни единого слова. Только в самом начале короткая надпись: «Этот фильм снимался в 1966 году на территории СССР. В фильме снимались люди в возрасте от 3 месяцев до 162 лет». Замечательный документ времени. Поэтический документ. Цензура его урезала. Но режиссер сохранил первоначальный вариант.

Александр Липков. Вы вошли в документальное кино, имея опыт двух смежных профессий: литературной, журналистской и изобразительной, фотографической, что, на мой взгляд, для кинодокументалиста — вариант идеальный.

Герц Франц. Для документалиста самое главное — мироощущение. Если говорить более высокопарно — некая философия жизни, восприятия мира, которая так или иначе будет в его фильмах постоянно проглядывать. Если ее нет, то фильмы могут быть даже профессионально сделанными, но они все равно останутся на уровне смонтированных картинок. В не меньшей степени это относится и к игровому кино. Снять движущиеся кадры и сложить из них историю — не проблема. Для этого достаточно ремесла. Искусство начинается там, где есть философия. Великие игровые фильмы всегда философичны — все! И я думаю, что даже документальные репортажи должны иметь под собой какую-то философию жизни, а не просто быть политическим рупором. Вообще, все, что окрашено политическим цветом, крайне быстро стареет. Сегодня это актуально, завтра — уже нет. Документальное кино способно запечатлевать жизнь вне политической конъюнктуры. Само время, в которое мы живем, не может не отражаться на событиях, которые мы снимаем, но соединение это не прямолинейно.

Когда я, например, начинал работать над фильмом «Высший суд», меня интересовала не сама криминальная история, завязанная на подпольном производстве джинсов, так что убийство было совершено из корыстных мотивов. Меня увлек путь к раскаянию. В конечном итоге человек, совершивший самое тяжкое преступление — убийство, уходит из жизни, заплатив за содеянное самой высокой ценой, но он уходит человеком, не убийцей. Зрители картины задумываются не над тем, как и почему он убил, а над тем, что он пережил в своем одиночном заключении. Речь идет о душе. В ожидании казни он приходит к христианским ценностям любви, которые вычитал не из книг, а осознал на собственном опыте. К порогу своей смерти он приходит с чувством, что он человек. И плата за обретение этого чувства — сама жизнь. Это, в сущности, великий сюжет: за то, чтобы уйти из жизни человеком, человек платит самой своей жизнью. И фильм — об этом, а не о том, что «студент убил процентщицу» — из-за дефицита джинсов...

Александр Липков. Когда вы входили к нему в камеру, у вас был уже какой-то готовый сценарий?

Герц Франц. Была записана идея. Вообще без сценария нас бы не запустили в производство: времена тогда были более суровые по части студийной бюрократии, чем нынешние. Но сценарий был написан с учетом цензуры. В советское время заявить открыто о намерении снимать картину о человеке, приговоренном к смерти, было все равно что публично признаться в своем сумасшествии. Вначале я разговаривал с осужденным, как советский журналист, задавал ему вопросы типа: «Не хотели бы вы стать героем труда?» Он ответил, что не понимает моего вопроса, и послал подальше. Он был уже из поколения, которое на все эти побрякушки плевать хотело. Хотел хорошо жить, иметь деньги. Он видел, что, работая инженером, будет вкалывать за гроши, а если займется спекуляцией джинсами, то за одну поездку — за три дня — положит в карман семьсот рублей — трехмесячную зарплату инженера. На хрена ему горбатиться?

В центре Риги стоял памятник Ленину, рука которого указывала куда-то вдаль. А там, куда он показывал, через сто метров находилась «Березка», где

можно было купить все, что пожелаешь. Но не за красные, а за зеленые. Какое сознание могло быть у молодого человека, если он постоянно сталкивался с тем, что за кровные красные ничего не может купить, а за зеленые — все? Однако эти зеленые надо было доставать особым путем. Хотя он не был бедным Раскольниковым, его отец, строитель гидростанций в Сибири, посылал ему тристачетыреста рублей. Ежемесячно! Но все было перевернуто. И только когда он попал в камеру смертников, его сознание начало поворачиваться. И я тоже подругому стал чувствовать себя с ним. У нас начался совсем другой разговор — уже не о трудовом героизме, а о душе. Фильм складывался интуитивно, шаг за шагом. Во «Флэшбэке» есть кадры, снятые тогда, но в «Высший суд» не поставленные: мне и без того показалось, что я слишком обнажил чужую душу...

Сейчас я понимаю, что, уже начиная с 60-х годов, каждый раз хотел открывать какие-то новые двери, зайти в новое пространство. В 1967 году, когда снимал фильм «Без легенд», шел вопреки всем канонам. Считалось, что рабочий человек — человек безгрешный, чуть ли не с нимбом. А наш герой — бывший вор, и судьба у него не образцово-показательная. Картину поначалу отвергли, но теперь ее изучают студенты во ВГИКе. «235 000 000» — тоже новая дверь. Так же, как и «Репортаж года». Политическая конъюнктура была такова, что полагалось всех соотечественников, живущих за рубежом, считать чуть ли не предателями. Латвия отмечает двадцатипятилетие советской власти, а мы снимаем эмигрантов! В финале картины они приезжают на родину, встречаются с родными, с которыми их война разлучила, плачут... Они — часть своей страны, своего народа. Режиссеру Айвару Фрейманису грозило отлучение, спас Игорь Таланкин, московский гость, в это время приехавший в Ригу.

Мы никогда не ждали разрешения сверху, каких-то новых благоприятных возможностей, мы их сами приближали. Скажем, тогда в тюрьме вообще не разрешалось снимать. Однако в «Запретной зоне» мы с Юрисом Подниексом и Сергеем Николаевым сняли подростков-заключенных. Был 1974 год, никто никаких табу не отменял, но так или иначе мы переступили порог запретного. Это уже потом, в перестроечные времена, можно было войти в камеру к убийце... Но мне все время хотелось переступить какой-то новый порог.

То же для меня и «Флэшбэк» — желание открыть новую дверь. Это, может быть, своего рода продолжение «Человека с киноаппаратом» Вертова, который снял замечательную картину, однако она построена на внешнем мире человека. А мне хотелось войти вглубь и изнутри взглянуть на все вокруг. Фактически, я делал своего «Человека с киноаппаратом», идя по следам своих прежних фильмов.

Начинается фильм с гибели человека с кинокамерой, который хотел снимать то, что снимать было нельзя, а именно, с рижских событий 20 января 1991 года, когда на исходе советской власти ОМОН предпринял штурм Министерства внутренних дел Латвии и когда погибли два оператора Юриса Подниекса. Откуда прилетели пули, до сих пор неизвестно...

Дальше фильм рассказывает о том, как киноаппарат или фотоаппарат прикасаются к жизни, к тому в ней, что как бы за пределами наших возможностей. Мы заглядываем внутрь человека, видим, как в него входит зонд, как рассекается его сердце... Все время вглубь. Камера проникающая, плывущая, входящая... Человек, ею вооруженный, пытается проникнуть в области, ранее ему недоступные. Мы как бы развиваем тот знаменитый вертовский кадр с прыжком, снятый рапидом. У меня был всего лишь десятисекундный кадр Юриса Подниекса, снятый на седьмой день гибели операторов. На его лице ничего нельзя было прочесть. Но когда я этот кадр замедлил, растянул во времени, в нем обнаружилась бездна... А за ней новая бездна — душа дитя человеческого в «Старше на десять минут»...

О чем были те давние ленты, к которым во «Флэшбэке» возвращается Герц Франк? Если максимально кратко: о жизни и смерти. Причем о смерти — не из покорного страха перед ее неизбежностью, но из мудрого осознания этого великого мига человеческой жизни как ее итога, как вершины, с которой обозревается все ее пространство, откуда виднее всего одержанные победы и понесенные поражения.

Об этом он говорил во многих своих картинах. В частности, в «Последних праздниках Эдгара Каулиня» (1972—1980, оператор Калвис Залцманис), где празднование юбилея председателя колхоза завершается его похоронами. Как много говорят кадры безмолвной процессии, провожающей тело героя фильма в последний путь! Это не хорошо организованная официальная скорбь, не казенные похороны с оплаченными по бухгалтерской ведомости венками. Люди прощаются с очень близким, очень дорогим им человеком, который не раз доказывал, что можно на него положиться, что он их лидер не по должности, а по своей человеческой сути. Когда ему на подпись принесли списки тех, кого советская власть намеревалась депортировать в Сибирь, он сказал лишь одно: «Включайте и меня!» Много ли было тех, кто в те годы решался на подобное?

Всем памятен «Высший суд» (1987, оператор Андрис Селецкис) — репортаж из камеры смертника, исповедь приговоренного к казни. Приговоренного справедливо, за совершенное убийство — око за око... Но может ли быть справедлива смертная казнь как таковая?.. Не случайно, кстати, этот фильм дал толчок полемике вполне политического свойства — об отмене в СССР института смертной казни. При этом какой-либо политической актуальщины Франк здесь, как и всегда, тщательно избегает: он делает фильмы о том, что актуально вчера, сегодня и на многие годы завтра.

В другом своем фильме — «Диагноз» (1975, оператор Сергей Николаев) — Франк выбирал местом действия кабинет патологоанатома, показывал в детальных – не для слабых нервов — подробностях его работу. Еще один фильм — рассказ из того же ряда предельных ситуаций — «Песнь песней» (1989, оператор Андрис Селецкис): женщина в момент родов, в такой прекрасный и трагический миг человеческого бытия...

Франк не боится зрелищ острых, шоковых, из числа тех, что Эйзенштейн называл аттракционами. Сегодняшний кинематограф, документальный и игровой, аттракционами не удивишь. Чего только мы не видели на экране! Только мало можно вспомнить примеров, где аттракционы несли бы в себе ту же, что у Франка, очищающую силу. Режиссеру важны не шоковые зрелища как таковые. Да и вообще не зрелища. Ему важны ситуации, где раскрывается суть человеческого бытия, которую он ищет на грани жизни и смерти, в моменты максимально обнаженного столкновения добра и зла.

Грань эта может присутствовать в его фильмах и отраженно. В «Старше на десять минут» (1978, оператор Юрис Подниекс) все наше внимание на протяжении всего снятого единым непрерывным кадром фильма сосредоточено на лице мальчика, наблюдающего за невидимым нам представлением в детском театре. Сколько эмоций в его глазах! Поначалу — равнодушие, потом — любопытство, что-то всерьез его зацепило, сопереживание, радость, затем — тревога, страх, ужас и наконец счастливое облегчение — добро победило...

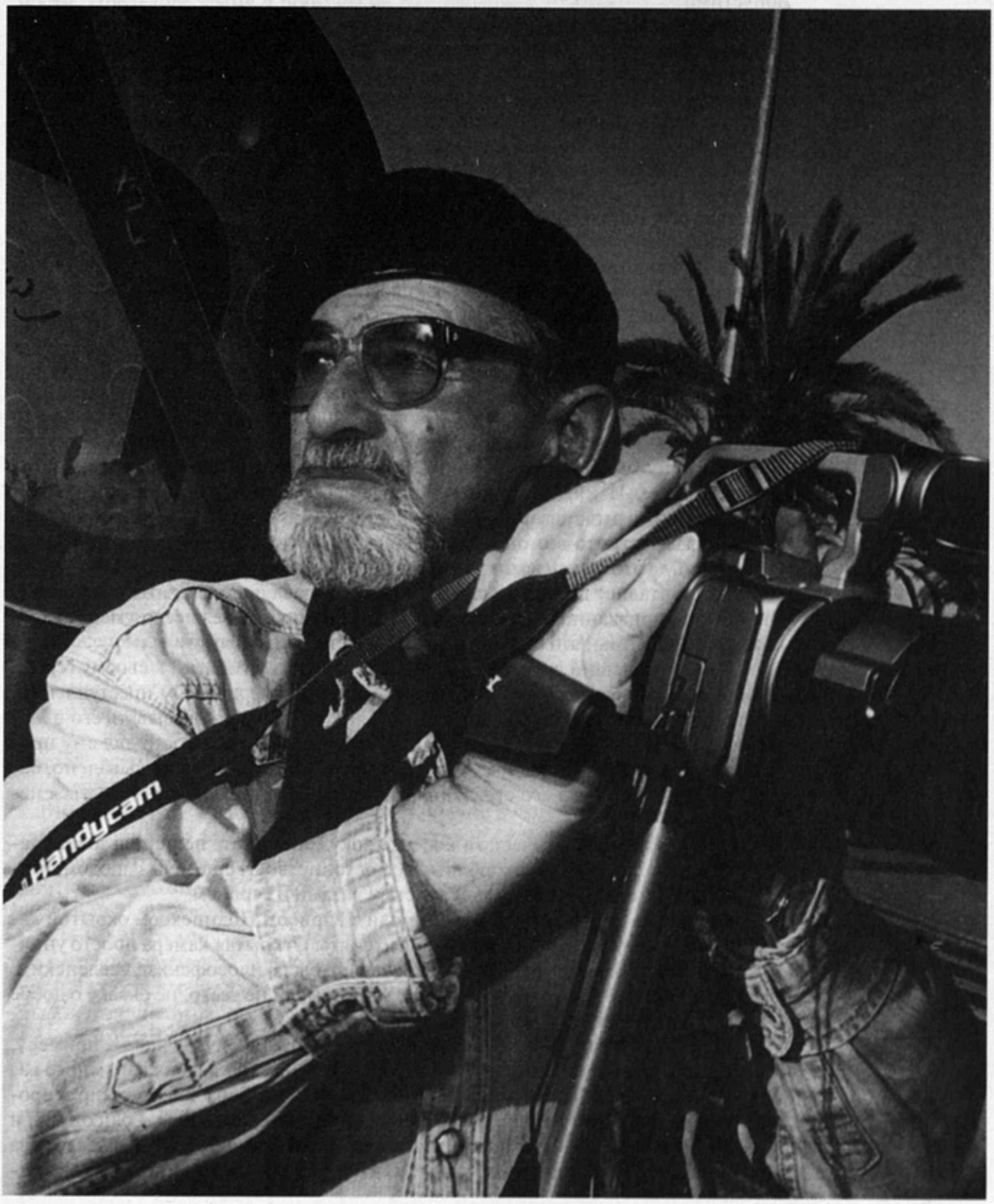
В последнем своем фильме «Флэшбэк» Франк, на этот раз уже с оператором Виктором Гриберманом, возвращается к этим кадрам с намерением продолжить их рассказом о том же герое, но уже более чем двадцать лет спустя. В герое сейчас с трудом узнается тот маленький мальчик, который был так поглощен театральным зрелищем (как выяснилось, от имени добра выступал Айболит, от имени зла — Бармалей), на этот раз мы застаем его за занятием, по-прежнему всепоглощающим: он участвует в мировом первенстве по бриджу, происходящем в Чехии. Будет ли повзрослевший герой нам так же интересен, как был интересен он маленьким мальчиком? Получить ответ на этот вопрос нам не суждено. Вмешалась жизнь. Фильм пошел совсем по иному руслу. Старше стал не только мальчик, но и режиссер. Теперь он сам оказался на грани жизни и смерти. Врачи велят ему ложиться на операционный стол...

Александр Липков. Есть ли среди ваших работ фильм, снятый точно по сценарию?

Герц Франц. Боже упаси. Быть такого не может. Я могу лишь предполагать, что произойдет так или этак, но когда уже входишь с камерой в жизнь, кто может доподлинно знать, как все будет на самом деле?

Александр Липков. Но есть какая-то конечная точка, к которой вы хотите прийти?

Герц Франц. Когда я делал «Полдень», я точно понимал, что мне нужно: у меня была заранее сделана «фотомодель» того, что я собирался снять. Операторы имели на руках свои «фотороли», а жизнь затем умножила и увеличила наши ожидания. Эту «фотомодель» я снял на пятачке, где строили дом и куда в обеденный перерыв к рабочим приехала труппа Театра им. Вл.Маяковского. А «Полдень» мы уже снимали на громадной строительной площадке, куда через год приехали артисты Малого театра, и тут были совсем другие возможности. Но если бы у меня не было строгой «фотомодели», я ни за что не смог бы сделать такой фильм, тем более что пленки у нас было 1:2, то есть никаких резервов для фантазии. В «Карте Птолемея» это подробно описано. Но собственно по сценарию я не снимал никогда. Я намечал маршрут, рисовал в своем



Герц Франк на съемках фильма «Флэшбэк»

воображении, каким фильм может быть, и не отчаивался, если все шло по-другому.

Кино, вообще, делает режиссер. Каким бы прекрасным ни был сценарист, он лишь его помощник. Фильм делает режиссер, если, конечно, он умеет не только клеить, но и мыслить.

Александр Липков. Наверное, вам просто не нужен человек со своими идеями, поскольку хватает собственных.

Герц Франц. Фильм — это твоя жизнь, вернее, жизнь, как ты ее чувствуешь. Иметь помощника, советчика — это замечательно. Но лично я предпочитаю мучиться сам, поскольку фильм — всегда мучение. Мне легче мучиться в одиночку.

Александр Липков. Могли ли бы вы как юрист по образованию составить юридический, он же моральный, кодекс документалиста? Что в этой профессии недопустимо?

Герц Франц. Недопустимо унижать и оскорблять людей. Каков бы человек ни был, документалист не судья, он может лишь свидетельствовать то, что он видел. Но он не имеет права стать на чью-либо сторону. Быть на чьей-либо стороне — это уже совсем иная профессия. И свидетельствовать документалист должен так, чтобы люди и через двадцать, и через тридцать лет верили, что это правда. Может быть, и не вся правда, но это документ, из которого мы можем понять, каким было время. Если же документальный материал окрашен неким политическим лозунгом, он, конечно, тоже свидетельство времени, но свидетельство того, в какие цвета красят реальность.

Дзига Вертов в своих «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной» был слишком политизирован. Он воспевал Ленина, воспевал Сталина. Причем Ленина воспевал уже тогда, когда нужно было воспевать Сталина, а Сталина воспевал так, как Сталину было не нужно. Фильм «Колыбельная» настолько политизирован, что воспринимается, как документ обожествления вождя. Сталин здесь представлен, как идеальный мужчина, у которого необъятный гарем, и все женщины баюкают детей от этого своего господина и демонстрируют ему свои прелести, проходя перед мавзолеем по Красной площади. Мне даже кажется, что все это сделано как явная провокация. Потому что внутри этого фильма есть абсолютно автономный кусок: сидит девушка-парашютистка и рассказывает о своем прыжке. И никаких кинематографических ухищрений. Чистый документ, а вокруг фантасмагория. Так где настоящий Вертов? Может быть, он зрителю показывает, что вот он — здесь, а во всем остальном — не он? Не знаю. И мы никогда это не узнаем.

Документалист ни в коем случае не имеет права использовать людей лишь как объект, призванный демонстрировать, как хорошо режиссер умеет делать кино. К сожалению, это сегодня слишком часто происходит.

Снимая «Высший суд», я не испытывал никаких симпатий к своему герою. Я лишь свидетельствовал то, как человек кается в совершенном преступлении. Поэтому фильм жив и по сей день. Я могу, не стесняясь, показывать его в любой аудитории. Я не окрашивал героя ни в какие цвета — просто дал ему прожить на экране жизнь, как он сам ее себе выстроил. Я его не оправдывал, но, безусловно, сочувствовал его страданиям и дал ему возможность высказаться перед смертью.

Так что главное в этическом кодексе документалиста: не использовать камеру во вред человеку, не оскорблять его достоинство. И еще нельзя подсматривать — надо смотреть. Смотреть и видеть! Глазами и сердцем.

«Старше на десять минут» мы снимали с Юрисом Подниексом скрытой камерой. По-иному это вообще нельзя было снять. Открытая камера просто уничтожила бы весь замысел. А замысел изначально был философским, вселенским. В фильме «Флэшбэк» я об этом говорю: мы снимали не театр, не сказку о добре и зле, мы погружались в тайны души человеческой.

Но то, что я вижу иногда на телеэкране, меня глубоко удручает. К примеру, в жестокие, правдивые репортажи из «Норд-Оста» был вставлен кадр, много раз повторенный в разных программах, где лежит убитый Бараев, командир террористов, а рядом с ним — явно поставленная бутылка с коньяком. Если он пил и в это время его убили, бутылка бы не стояла вертикально. Но это выдавалось за документ, хотя сработано было так неуклюже, что просто неудобно было смот-

реть. Конечно, перед нами террористы, однако зачем же за правду выдавать то, чего не могло быть. Это сразу накладывает неприятный отпечаток. Говорят, что это «автограф» группы «Альфа». В таком случае должен был быть и соответствующий комментарий.

Меня очень порадовала реакция профессионалов, которые знают, как документальное кино делается, на мой последний фильм. Они воспринимали увиденное, словно забыв о своей кинематографической искушенности, просто как обычные люди. Саша Расторгуев, документалист очень жестокий в своем взгляде на мир, говорил, что смотрел фильм, как саму жизнь, очень его волнующую. И от Сергея Мирошниченко, Виктора Лисаковича, Юры Норштейна я слышал примерно то же самое. Мне это очень дорого.

Есть в нашей документалистской профессии еще неисчерпанные возможности. Последнее время я побывал на разных кинофестивалях и увидел много интересного — «Тише!» Виктора Косаковского, «Чистый четверг» Александра Расторгуева, «Русский крест» Сергея Мирошниченко, «Клондайка» Владимира Попова... Я смотрел и думал, насколько широк, неохватен диапазон документального кино. Сегодня мы стали намного мудрее. Отчасти, наверное, благодаря конкуренции с телевидением, которое, можно сказать, вообще вне конкуренции, поскольку захватило все. Пообщайся с человеком, и ты увидишь, что он говорит лишь о том, что видел по телевизору, других источников информации словно бы и вовсе нет. И тем не менее продолжает существовать кино, по-прежнему способное зрителя удивлять.

Александр Липков. Герц, вы помните, когда на «Мосфильме» искали режиссера-документалиста на постановку игрового фильма, я спросил, не интересует ли это вас. Вы тогда мне ответили: «А зачем? В жизни и так достаточно драматизма. Вот только если про любовь...»

Герц Франц. Любовь — это, действительно, та сфера, куда документалист с трудом может проникнуть. В этом смысле документальное кино в какой-то степени инвалид. Оно лишено возможностей, прекрасно реализуемых в игровом кино. На прошлом симпозиуме в Риге был показан фильм «Мой Фидель» — о любви немецкой девушки к Фиделю Кастро. Это настоящий фильм о любви. В семнадцать лет девушка прибыла с отцом на корабле в Гавану, где победила революция. Фидель, молодой красавец, посетил этот корабль, она тоже была красавица. Между ними пролетела искра, называемая любовью. Девушка осталась на Кубе... Началась долгая история любви, с многими перипетиями. Судя по всему, она была беременна от Фиделя, но ее заставили сделать аборт. Потом она вышла замуж за другого, родила детей. Но первая любовь была сильнее всего. Короче говоря, большая, долгая история любви... Позднее я встретился с продюсером этого фильма. Он рассказывал мне, что на некоторые фестивали фильм не брали, полагая, что все это постановка. Что такого не может быть. На меня же этот фильм произвел сильнейшее впечатление. Сейчас об этой истории написана книга, которая вышла на многих языках.

Но, возможно, это исключение из правил. Игровое кино нас захватывает прежде всего историями любви. В документальном мы, безусловно, лишены этой возможности. Хотя в свое время Арон Каневский сделал замечательную картину «Во имя жизни и любви». Безусловно, многое зависит от авторского такта, умения, но все равно, когда смотришь игровую картину, ты видишь настоящую страсть, волнующие любовные сцены, какие в документальном кино снять невозможно. Хотя, конечно же, если нельзя снять напрямую, многое можно показать отраженно.

И все-таки многое документалистике недоступно. Есть вещи, которые ей не под силу обнажить. Как, скажем, то, что сделал в «Пианисте» Роман Полански. Или то, что было в «Списке Шиндлера». Но ведь есть и такие вещи, которые, в отличие от документального кино, невозможно осуществить в игровом. Нельзя игровыми средствами сделать то, что так естественно в фильме «Старше на десять минут», так же как и многие сцены из «Флэшбэка».

Хотя сама природа документального кино гораздо более противоречива. Игровое кино во всех отношениях проще. По крайней мере, есть заданные правила игры, есть актеры, есть выдуманная история, есть режиссер, который пытается эту вымышленную историю воссоздать на экране, убедить нас в том, что все было на самом деле. Ведь мы плачем и переживаем только тогда, когда сами словно

бы переселяемся на экран и становимся теми героями, за судьбой которых следим. Для этого нужна великая сила искусства — и сценарного, и режиссерского, и операторского, и актерского... Но здесь, повторяю, правила известны.

Нередко можно услышать разговоры о том, что репортаж — настоящее документальное кино, а все, что окрашено авторским отношением, — уже лукавство. На мой взгляд, это неверно по своей сути. Если ты зрячий и если ты понимаешь взаимоотношения людей, связи между отдельными фактами, которые фиксируешь, то даже когда ты снимаешь репортаж, он будет образным уже потому, что ты способен проникать в суть события. Очень часто наблюдательный глаз репортера, который засек какую-то характерную деталь, взгляд человека, стоящего в толпе, незаметный жест кого-то, будь то потерпевший или, напротив, виновник его несчастья, делает запечатленное событие живым, полным смысла. В этом все дело. Репортаж, хотя именно он считается истинной документалистикой, будет так же неправдив, как и, к примеру, сугубо авторский тенденциозный киноочерк, если в нем схвачена только внешняя оболочка: мол, я считаю, что этот человек убийца, и снимаю репортаж об убийце. Но это еще надо доказать, еще будет суд, должно пройти время, чтобы все прояснилось.

Но даже в советские времена оператор репортажа мог запечатлеть материал, проясняющий истинную суть происходящего. Дело здесь лишь в умении видеть. Хотя прежде подобный материал, как правило, не входил в официальную хронику, он оставался в кинохранилищах. Сейчас эти кадры извлекаются на свет, и то, что когда-то не было востребовано, оживает совершенно новыми красками. Я видел по телевидению документальную картину о Михаиле Кольцове, сделанную Дмитрием Деминым. Все то, что случилось с Кольцовым, ранее остававшееся неисследованным, ускользавшим от внимания, режиссер сумел поднять из материала хроники и обнаружить его истинный смысл. В хронике зафиксировано последнее посещение Кольцовым Большого театра, где был и Сталин. В этих кадрах отлично читается, что это уже не тот Кольцов —не восторженный большевик, а обреченный и уже все понимающий человек.

При ближайшем рассмотрении и сама официальная хроника тоже содержит много образных кадров. Скажем, широко известны кадры парада на Красной площади в мае 1941 года. В основном все — официальщина, но есть один поразительный кадр: задумавшийся Сталин, посасывая трубку, прогуливается за спинами своих улыбающихся соратников, которые машут руками проходящим мимо мавзолея людям. Этот кадр все меняет. Он выпадает из официального ритуала и придает помпезному торжеству совершенно иной смысл, переводя репортаж в сферу образности. 1941-й — близится война!..

И не надо каких-то инъекций, особых ракурсов, музыкальных эффектов и всего прочего — достаточно очень внимательно и пристально вглядеться в то, что происходит перед тобой. Тогда тот же самый репортаж превратится из информационного в художественный и расскажет не только о том, что на поверхности, что всем видно, но и о каких-то внутренних пружинах.

Когда мы снимали с Андрисом Селецкисом «Песнь песней» — роды в присутствии мужа, — то у нас было три камеры. Одна снимала появление младенца, вторая — взаимоотношения мужа и жены во время родов, третья, рапидная, снимала «перелет» младенца к груди матери. Разумеется, мы не вмешивались в процесс родов, но у нас был особый взгляд. Образный. Ведь то же самое можно было снять и сугубо информационно. Например, так, как Косаковский в «Среде»: камера сверху, раскорячена женщина, вылезает дитя. Как кошка рожает, так и она рожает. Биологический момент со всеми его подробностями — пуповиной и прочим. Мы же снимали акт не биологический, а космический: выход человека в открытый космос. Девять месяцев он жил в своем «корабле», обеспеченный всем — питанием, кислородом, — и вот теперь первый раз выходит на свет Божий и летит, как Леонов, первый человек в открытом космосе. Эта картина и о родах, и о любви мужчины и женщины, и о явлении человека в мир. И все это репортаж: ничего инсценированного здесь нет. Да и как такое можно инсценировать? Если в игровом кино должны быть артистичны актеры, то в документальном кино должны быть артистичны и оператор, и режиссер: они должны фиксировать жизнь как некое чудо. Хотя в то же самое время камера могла снять и работу акушерок: они тоже в этом событии очень деятельно уча-

ствовали. У нас их нет, потому что мы снимали не учебный фильм для будущих гинекологов, а философскую притчу. У нас даже кафеля больничной палаты не видно, он умышленно пересвечен.

Главный вопрос документального кино: где граница между образом и информационностью? На мой взгляд, такой границы нет. Все зависит от взгляда документалиста. Если мы смотрим на мир взглядом человека осмысливающего, а не просто глядящего, тогда это один фильм. Если мы смотрим взглядом следователя-криминалиста, фиксирующего, как лежит труп, сколько пулевых отверстий, то другой. Если смотрим взглядом социолога, то третий. У документалиста взгляд художника, который не должен эту реальность искажать, но должен увидеть по-своему.

Александр Липков. Но документалист все равно эту реальность искажает, или, если хотите, преображает.

Герц Франц. Почему? Он ничего не преображает.

Александр Липков. Как не преображает? Вы экспонируете камеру так, чтобы была видна лишь белизна стен, а не кафель. Значит, вы уже только этим возвышаете происходящее, отрываете его от быта. Вы снимаете рапидом, что тоже меняет облик происходящего, подводя к космическим обобщениям.

Герц Франц. Для моего взгляда несущественно, что стены были кафельные. Ребенок мог бы родиться и в поле, под стогом сена. Человек пришел в свет — вот что существенно! Я смотрел в корень.

Александр Липков. Вы сделали немаловажную оговорку — «для моего взгляда».

Герц Франц. Конечно, для моего.

В 1984 году Михаил Ямпольский написал блистательную статью «Лицом к объективу», в которой определил документальное кино как «кино, использующее материал самой реальности, но при этом гиперакцентирующее наличие автора, творца невымышленной экранной действительности». Редакция журнала «Искусство ки-

Юрис Подниекс.
27 января 1991 года

но» статью эту напечатала, но, видимо, убоявшись радикальности ее выводов, подстраховалась сноской: «Печатается в порядке обсуждения». Такова уж была обычная практика тех лет: любое нестандартное суждение полагалось как-то оправдывать, а лучше и вовсе не допускать. Кстати, автор статьи во многом опирался именно на практику латвийских документалистов, воспитанников Франка.

Своим новым фильмом Франк всецело подтверждает правоту выводов теоретика. Он не просто заявляет свое авторское наличие, но гиперакцентирует его до степеней крайних — делает главным героем фильма самого себя.

«Я развернул камеру на себя и оглянулся назад... Flashback!..

Это был свободный полет: Рига — Москва — Нью-Йорк — Иерусалим...

Я погрузился в прошлое, как в сон. И не важно было, что случилось раньше, что позже.

Это случилось во мне...»

Александр Липков. Мне очень нравится формула Ямпольского о гиперакцентирующем наличии автора-документалиста, творца невымышленной экранной реальности.

Герц Франц. Я не думаю, что гиперакцентирую свое присутствие. В том же «Высшем суде» я пришел в камеру к убийце как человек, который хотел понять, почему он совершил то, что совершил. Я ничего не педалировал и ничего не акцентировал. Я просто сузил луч.

Александр Липков. Безусловно. Но тем не менее вы говорите своим фильмом: «Это я, Герц Франк, пришел к этому человеку. Я хочу понять его». И вы, я думаю, не случайно показываете себя в камере.

Герц Франц. Элемент личностного отношения, безусловно, здесь есть.

Александр Липков. Мне кажется, этот элемент в документальном кино заведомо сильнее, чем в игровом. По природе своей.

Герц Франц. В игровом кино автор указывает себя в титрах, а в самом повествовании его нет. Камера в игровом кино безличностна, она глаз Божий. Каким образом все это снимается, сколько там кранов, тележек, стедикамов, никто не знает, и никого это не волнует. Камера как бы вообще не существует. А в документальном кино она существует изначально. И все мои усилия направлены на то, чтобы ее «убрать». Во «Флэшбэке» камеры фактически нет. Нигде нет кадра снимающего человека. Все основные события — и уход Иры, и моя операция — сняты так, что нигде не видно «человека с киноаппаратом».

Александр Липков. Но присутствие его, согласитесь, ощущается.

Герц Франц. Не знаю. Люди говорят, что они забывали думать о том, что кто-то это все снимал. В тот момент, когда Ира чуть свет сидит под одеялом, удрученная до последней степени, и я говорю, что ей осталось жить месяц, или когда мне в пах вводят зонд до самого сердца... Кто это снимал? Ну кого волнует, кто снял эту ускользающую реальность?

И не нужно показывать, кто это снимает. Мы и так знаем, что это снимал Герц Франк. Это его отношение, его чувства...

Во «Флэшбэке» Франк остается верен себе прежнему. Он все так же обращается к критическому рубежу жизни и смерти, только на этот раз идет еще дальше: показывает свою жену в ее последние дни, неизлечимо больную, на наших глазах угасающую; показывает самого себя, распоротого ножом хирурга, на операционном столе.

В закадровом монологе-размышлении Франк говорит о том, что всегда задумывался, имеет ли он право вот так вторгаться в жизнь чужих людей. Всегда сомневался. Сомневался и делал. Сегодня он с еще большей «бесцеремонностью» вторгается в собственную жизнь, в самое интимное и сокровенное...

Человек не может не существовать в границах, отведенных ему природой, обществом, религией, собственным нравственным чувством, но не может и не испытывать эти границы — эстетические, юридические, политические, моральные — на прочность, не стремиться преодолеть, переступить их, штурмовать. То, что эти границы подвижны, подтверждает и сам режиссер, вставляя на этот раз в свой фильм «Флэшбэк» те кадры, которые некогда показались ему этически неприемлемыми в «Высшем суде»: и без того слишком уж много было шокирующей правды в этой картине. Видимо, пережитое за эти годы повлияло на прож-

ние оценки. Но не отменило представления о нравственной сверхзадаче искусства документалиста.

На фестивале в Альбе мы вместе с коллегами из бывшего СССР участвовали в обсуждении сегодняшней ситуации российского документального кино. Герц Франк вспомнил по случаю историю, некогда рассказанную академиком Будкером в Новосибирском академгородке. Маленьким мальчиком будущий ученый допытывался у своего дедушки, мудрого ребе: «Что там, над небом?»

— Там, — отвечал дедушка, — второе небо.

— А что за ним, за вторым небом?

— Там третье небо.

— А за ним, за третьим небом?..

Дошло до седьмого.

— А что там, за седьмым небом?

— А там то, о чем нельзя спрашивать.

В этом бесконечном детском любопытстве, в жажде дойти «до последнего неба» и сам Герц. Но в нем же и мудрость прожившего долгую, нелегкую жизнь ребе, несмотря на все выпавшие ему и его народу испытания, не утратившего веры в нравственные основы человеческой жизни. Как ни хочется заглянуть «за самое последнее небо», есть грань, которую переступать ни при каких обстоятельствах нельзя. Каким-то загадочным образом режиссеру удается соединять жестокость с поэтической одухотворенностью. Хорошо ли щелкать затвором фотокамеры у постели угасающей жены? Чего уж хорошего!.. Но и эти стоп-кадры полны красоты и нежности. В них все этично: и выбранная дистанция съемки, и строго отмеренное экранное время, не дающее возможность вглядеться в лицо умирающей, но оставляющее, как ускользающий вздох, ее облик, прекрасный и в эти трагические минуты.

В 1992 году Юрис Подниекс, ученик Франка, прекрасный документалист, снимавший как оператор «Старше на десять минут», утонул во время подводной охоты. Лично я в случайность его смерти не могу поверить. И Франк, не говоря нигде о том впрямую, лишний раз меня в том убеждает. В начале «Флэшбэка» — растянутые во времени короткие секунды, запечатлевшие Подниекса на месте гибели двух операторов из его команды, снимавших бессмысленный, оказавшийся столь гибельным для советской империи штурм здания МВД в Риге. Кому нужна была их смерть, чей это был заказ и кто его исполнил, сегодня можно только гадать, но погибли они отнюдь не по случайности. Не берусь описывать эту страшную гамму чувств, проявленных рапидом на лице человека, стоящего на черте смерти и знающего, что в следующую секунду не по своей воле он может ее переступить...

Собственно, и весь фильм Франка сделан от лица человека, стоящего на черте смерти и знающего, что в следующую секунду может ее переступить... Ну, конечно же, это знание трагично. Но оно же — и знание очищающее. Тем дороже и прекраснее становится каждое из оставшихся мгновений, тем благодарнее и острее память о каждом из пережитых.

Герц Франк не зря показал нам свое обнаженное скальпелем хирурга сердце. Да, конечно, это метафора, но метафора вечная, общезначимая, общепонятная. Борис Пастернак говорил: «Искусство не само придумало метафору, оно нашло ее в природе и свято воспроизвело». Метафора сердца из тех, что вошли в культуры мира и неотделимы от человеческого сознания на протяжении тысячелетий. Пусть ученые объясняют нам, что чувствуем мы не сердцем, а какими-то центрами в коре головного мозга, нашего устоявшегося мнения это не поколеблет. Не думаю, что Франк стал бы показывать нам операцию на самом себе, если бы это не была операция на сердце (будь она при этом хоть с трижды более непрогнозируемым исходом). Документалист, как и любой художник, мыслит образами и может в прямом смысле слова отдавать свое сердце, открытое миру и времени.

ГЕРЦ ФРАНК

Опыт голого человека

«Флэшбэк»

— После просмотра «Флэшбэка», который по-настоящему трогает, возникает странное чувство, что он обращен к тебе лично. Но когда вы его делали, вы рассчитывали на какую-то определенную зрительскую аудиторию?

— Нет, фильм предназначен для любой аудитории зрителей. Я показывал его людям разных национальностей, молодым, пожилым, и везде реакция была одинаковой: пять-шесть человек уходили с просмотра, остальные оставались.

Каждый свой новый фильм я делаю как начинающий, как будто я только что родился в документальном кино. И я голый. Поэтому могу с вами поделиться только своими сомнениями, своим незнанием, как делается документальное кино, своим опытом голого человека.

Профессор Ян Флейшер считает, что в написании сценария игрового кино нет законов, нет правил. Что же тогда говорить о документальном? Тут тем более нет никаких правил. И вообще никто не знает, что такое сценарий. Это как снежный человек: все о нем говорят, но никто никогда его не видел... И тем не менее мы начинаем наши фильмы с чего-то написанного. Правда, пишем это больше всего для продюсеров, для тех, кто нас финансирует. И сами входим в работу, в практическую реализацию замысла с этим якобы сценарием.

Так что же такое сценарий? По Яну Флейшеру, это максимальная информация о будущем фильме.

Но какую информацию может иметь документалист о том, что еще только произойдет в будущем? Он не может написать диалог, как в игровом фильме, не

Материал подготовлен на основе лекции, прочитанной 10 мая 2003 года на кинематографическом семинаре в Вене после просмотра фильма «Флэшбэк».

может сказать тем людям, которых собирается снимать: «Иди сюда, иди туда, скажи то-то!» Он входит в реальную жизнь, которая течет независимо от него.

Хотя все мы знаем, что и тут есть свои тонкости и секреты. Например, мы можем вступить в поток жизни в надежде, что произойдет «что-то», созвучное нашему замыслу, или, основываясь на наших прежних наблюдениях, ждать, что произойдет то, что мы ждем. Но и в первом, и во втором случае успех съемки зависит от удачи и интуиции. Законы тут ни при чем.

К сожалению, а может быть, к счастью, я не смог получить профессионального кинообразования. Я закончил юридический институт заочно, поскольку служил в Советской Армии. А демобилизовался только в 1952 году, в то время, когда было «дело врачей». Я был похож на этих «убийц в белых халатах», и меня никто не брал на работу, тем более учиться в институт кинематографии. Но я очень хотел снимать кино, и в конце концов в 1959 году, когда уже наступила хрущевская оттепель, меня приняли на Рижскую киностудию фотографом. А от фотографии до кино, как известно, один шаг!

На Рижской киностудии и на Латвийском телевидении я начал делать свои первые фильмы сначала как сценарист. Но в какой-то момент, когда за спиной у меня уже было несколько картин, даже получивших союзные и международные награды, я вдруг почувствовал, что ничего не понимаю в документальном кино, не понимаю, почему в одном случае получилось, в другом — нет. Я вдруг почувствовал страх перед очередным фильмом...

И тогда я перестал снимать кино, а сел за письменный стол и попытался сам себе объяснить, разумеется, прежде всего исходя из собственного опыта, с чего мы начинаем, когда задумываем документальный фильм? В конечном итоге из этих размышлений родилась книга «Карта Птолемея», которая была издана в Москве в 1975 году очень престижным издательством «Искусство» тиражом 15 тысяч экземпляров!

В ней, в частности, я рассказывал о том, как ищется образ сценария документального фильма. Мне, вообще, в жизни всегда помогает образ. Если я нахожу его для эпизода, тогда эпизод получается. Если нахожу для фильма, значит, и фильм складывается. А образ — это *продолжение наших чувств* в том предмете, который мы наблюдаем, о котором думаем...

Вот лежит одинокий камень. Тысячи людей пройдут мимо, и камень останется камнем. А кто-то не пройдет, включит камеру и... В фильме «Флэшбэк» есть кадр, в котором два камня и вокруг желтые листья. Я снял его в осеннем стокгольмском парке после листопада. Я гулял со своим шведским коллегой-сценаристом и вдруг увидел эти два камня — один побольше, другой поменьше, — и мне почудились в них две окаменевшие души — мужчины и женщины, которые в жизни прошли очень близко друг от друга, но так никогда и не встретились... Не суждено было. И на долю секунды это чувство меня кольнуло, но этого мгновения хватило, чтобы сделать снимок, который потом, через несколько лет, нашел свое место в фильме.

Но вернемся к образу одинокого камня. Представьте себе, я сниму его — один-два метра — для кино. Это будет просто информационный кадр — да, вот камень. А если я буду в десять раз дольше смотреть на этот камень, сниму десять метров и вставлю в свой фильм, то за этим уже будет стоять некая мысль, объясняющая, почему это для мня так важно. А если я еще сделаю zoom до общего плана, так что зритель увидит, что камень лежит на дороге и мешает, но люди не убирают его, а объезжают, то в фильме уже возникнет некий образ их жизни, а может быть, даже образ национального характера. Скажем, такое легко себе вообразить в какой-нибудь российской глубинке, но никак не в Германии...

Однако за все время съемки сам камень-то ведь не изменился. Он как лежал себе на дороге, так и лежит. Это я превратил его в *образ* своим взглядом, крупностью плана, продолжительностью наблюдения. Так же и всякий предмет может стать образом, если я, снимая его, вложу в эти кадры свои мысли и чувства.

Раскрыть сущность, значит, в какой-то или даже в очень большой степени приблизиться к разгадке. Ведь *в начале было слово!* — и для фильма тоже очень важно, чтобы вначале была какая-то, пусть и не точно сформулированная, мысль, было высказанное или написанное слово. Оно должно быть! И когда я стал искать образ сценария и думать, с чем его можно сравнить, не по форме, по сути, то мне

пришло в голову, что даже идеальный сценарий документального фильма, в котором сформулированы авторская мысль, тема, обозначены эпизоды и предугадана драматургия, даже такой сценарий напоминает скорее карту Птолемея, а авторы (сценарист, режиссер, оператор), которые сами ее составили, — капитана корабля со своей командой, отправляющихся с такой картой в дальнее плавание.

Птолемей, как известно, жил около двух тысяч лет назад в Египте. Он был известный астроном и географ, который, однако, свою обсерваторию в Александрии никогда не покидал. По рассказам мореплавателей древности он составил карту Земли, в которой были угаданы очертания материков, Средиземного и Красного морей, некоторые проливы и перешейки, но Земля выглядела плоской, люди еще не знали, что она шар... Африка сливалась с Антарктидой, Япония с Азиатским материком, Индия была, а об Америке, о том, что существует эта Новая земля, Птолемей понятия не имел. Но ведь именно по его карте, весьма и весьма приблизительной, великие мореплаватели Колумб, Магеллан, Америго Веспуччи сделали свои великие открытия!

Вот как, по описанию Стефана Цвейга, проходили плавания в начале XVI века: «...Но едва только успеют космографы тщательно и точно, сообразуясь с последними данными, выгравировать карту мира, как уже поступают новые данные, новые сведения. Все опрокинуто, все надо начинать заново, ибо то, что считалось островом, оказалось частью материка, то, что принимали за Индию, — Новым Континентом. Приходилось наносить на карту новые реки, новые берега, новые горы. И что же? Не успеют граверы управиться с новой картой, как уже приходится составлять другую — исправленную, измененную, дополненную».

Разве это не похоже на то, что с нами происходит в документальном кино, когда, соприкоснувшись с жизнью, приходится уже на ходу многое менять в первоначальной карте-сценарии или от чего-то вовсе отказываться?

Но самое главное, что когда документалист отправляется в новое плавание по составленной им карте, то впереди его ждет «Новая земля». И вся прелесть работы над документальным фильмом как раз в том и заключается, что, отталкиваясь от сценария (который сам по себе тоже должен быть открытием, каким в свое время была карта Птолемея), документалисту на пути к «Новой земле», которую он ищет, о которой знает, что она есть, но которой еще не видел, предстоит встретиться с многими тайнами и подводными рифами...

Наука с самого своего зарождения старается раскрыть тайны природы. Искусство же тайны жизни умножает. После Микеланджело, Баха, Бетховена, Чехова жизнь рода человеческого кажется более таинственной и глубокой. И после хорошего документального фильма у зрителей возникают те же самые чувства. И я считаю большой удачей, если в процессе съемок, вопреки задуманному сценарию, вместо искомой «земли» документалисту откроется совершенно иная — новая... Так случилось у меня много лет назад с фильмом «Без легенд», после чего я и начал писать свою «Карту Птолемея». Так случилось и с последним фильмом «Флэшбэк».

Я трудился над ним вместе с оператором Виктором Гриберманом и продюсером Гунтисом Тректерисом более четырех лет, а может быть, и всю жизнь. Я начал с мальчика из фильма «Старше на десять минут», о котором хотел сделать картину. Замысел так и назывался «Старше на двадцать лет». И в сценарии значился только повзрослевший на двадцать лет мальчик, который за эти годы стал привлекательным мужчиной, начальником отдела крупного энергического предприятия и страстным игроком в бридж мирового класса. Превращение удивительное. В детстве он был трепетный и чувствительный, как сейсмограф. Его душа вибрировала в унисон со всем, что происходило на сцене кукольного театра, где показывали спектакль «Доктор Айболит». Добрый доктор летел в Африку лечить обезьян на реке Лимпопо. По дороге, где-то над Нилом, он узнавал, что там заболел комарик. Он делал посадку и приступал к операции... Но тут за его спиной появлялся злой Бармалей с двумя бандитами, которые грозились его убить и уже начинали осушать бутылочки со спиртом и лекарствами. Комарику грозила смерть, и доктор пускался на хитрость. Он говорил Бармалею: «Ты можешь выпить все, что здесь стоит, но эту бутылочку не трогай!» Естественно, Бармалей именно эту бутылочку выпивал,

а в бутылочке была касторка!.. Бармалей и его спутники бежали с позором в кусты, а Айболит, вылечив комарика, летел к реке Лимпопо спасать обезьян... Вот такой вполне современный сюжет о гуманитарной миссии и террористах, о победе добра над злом...

В фильме «Старше на десять минут» видно, как малыш трех лет и двух месяцев от роду на все реагировал, как распахнута была его душа к чужому горю. Но каким же закрытым он стал сейчас. Снимая его во время чемпионата мира по бриджу в Праге, я пытался понять, что тут от маски игрока, который должен скрывать свои эмоции, чтобы противник их не разгадал, и что от жизненного опыта. Может быть, в его жизни была какая-то драма, которая ожесточила его, а может быть, дело просто в возрасте. Смысл фильма, как я предполагал в карте-сценарии «Флэшбэка», состоял в том, чтобы понять, что случилось с чувствительной душой, куда девается детство. Детство отдельного человека и, если еще шире, — детство человечества...

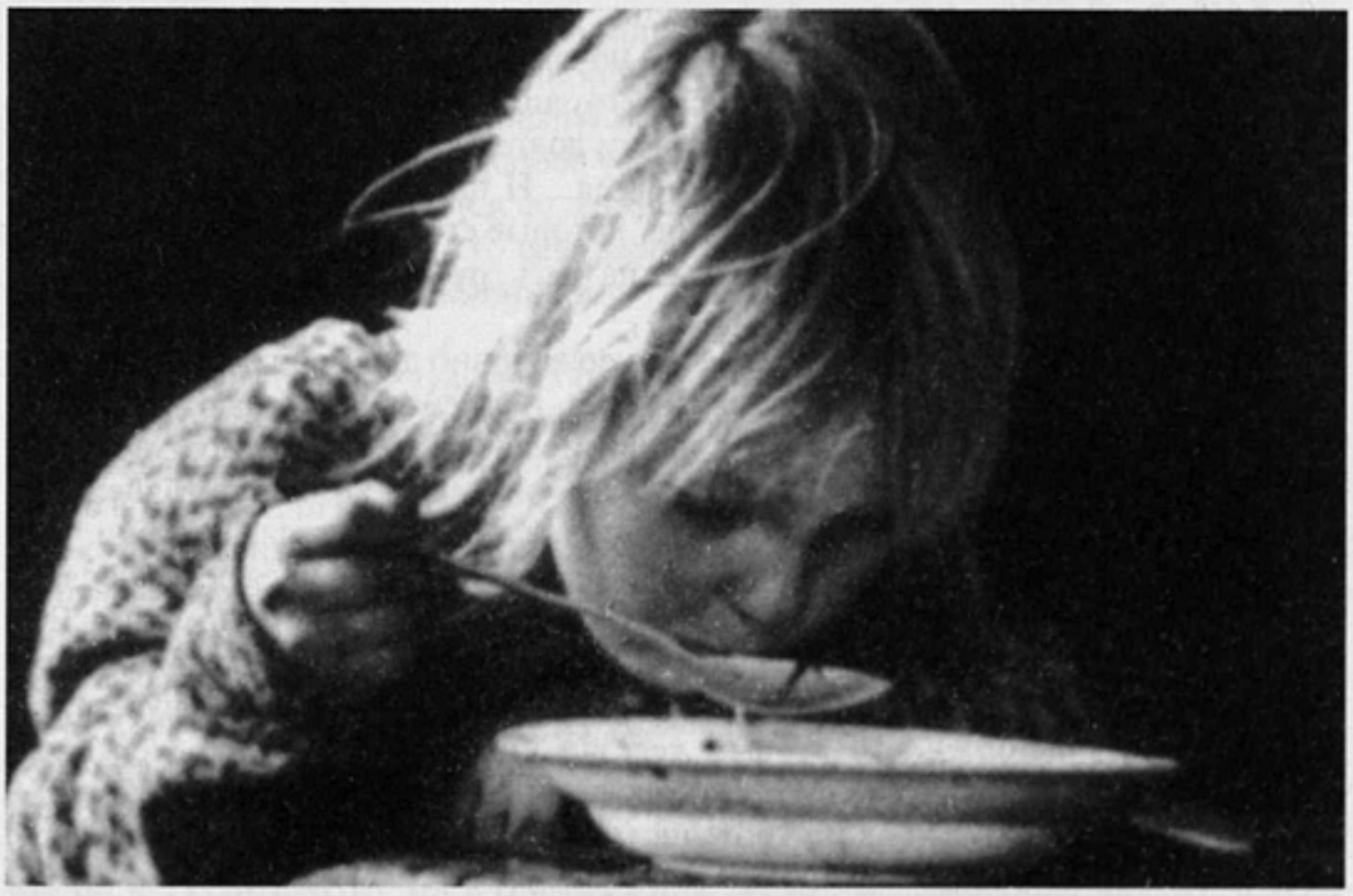
У одних людей детство продолжается и в зрелом возрасте, когда они становятся поэтами, художниками. Романтизм не покидает их и в старости. У других детство обрывается уже в отрочестве, и такие люди часто способны на жестокие поступки... Вот такой замах был в замысле нашего фильма.

Но все обернулось иначе.

После Праги начались большие осложнения. Отец нашего героя заболел и скоропостижно умер. Заболела моя жена, а мы жили в Иерусалиме. Осложнилась и моя болезнь. Мне предстояла уже вторая операция на сердце... Я уже хотел все бросить. В фильме я говорю об этом и о том, что устал от чужих жизней, во мне что-то сломалось... От моей «карты Птолемея» не осталось и следа. Я перестал думать о каком-либо кино, хотя трудно отрекаться от себя. И вот тут-то, как вся наша жизнь, — случай! И все повернулось на 180 градусов.

12 декабря 1999 года я должен идти на операцию, а накануне позвонил оператор немецкого телевидения, мой хороший знакомый Григорий Манюк и сказал, что он в Иерусалиме. Я почувствовал, что это знак свыше. «Гриша, — сказал я ему, — тебя сам Бог послал. Надеюсь, камера с тобой? Завтра я ухожу на операцию. Приезжай ко мне, вместе поедем в больницу, и сними там все, что со мной будут делать. Если жив останусь, то получится какое-то новое кино, если нет — снимешь похороны...» Что-нибудь да все равно будет, подумал я. Ты не можешь прекратить свою жизнь только потому, что болен. Я имею в виду жизнь документалиста.

И так фильм пошел по новому руслу, и «Новая земля» оказалась совсем иной, чем я ее представлял. Работа длилась еще долго. Я выжил, жена после тяжелой болезни в феврале 2000 года ушла в мир иной. Но после ее кончины я



«Флэшбэк»

еще долго не мог начать работать. А потом прошло время, и я стал искать новый образ фильма.

В своем архиве я нашел коротенький видеокадр: мой друг и ученик Юрис Подниекс на месте гибели двух своих операторов Андриса Слапиньша и Гвидо Звайгзне на Бастионной горке в центре Риги. Это случилось 20 января 1991 года во время перестрелки у Министерства внутренних дел Латвии, на исходе советской власти... Был седьмой день после их смерти, 27 января, и мы с Юрисом, не сговариваясь, пришли в одно и то же время поставить свечи. Я включил камеру, но Юра как-то сурово посмотрел на меня и попросил не снимать его, и я камеру выключил... И вот, спустя десять лет, я посмотрел на тот неоконченный кадр, замедлил его и был потрясен. В прошлое открытые глаза, и вся жизнь в десяти секундах... А когда я приложил к этому замедленному кадру музыку из фильма «Старше на десять минут», то постепенно на карте фильма «Старше на двадцать лет» стали появляться новые эпизоды и на горизонте стала маячить «Новая земля», новый образ фильма — «Флэшбэк»!

Для меня образ фильма чаще всего скрыт в названии. Когда я нахожу его, то как-то сами собой начинают выстраиваться и драматургия, и сюжетная линия, и человеческая история.

Образность и сюжет — вот что приближает документальное кино к игровому по силе воздействия на зрителя. Образность и сюжет помогают ориентироваться в хаосе жизни, собирать разрозненные факты жизни в человеческую историю, которая не всегда выстраивается хронологично. Во «Флэшбэке» есть надпись: «Я погружался в прошлое, как в сон. И не важно, что случилось раньше, что позже. Это случилось во мне». Для меня важно было собрать не биографию, а историю взросления души.

Фильм рождался постепенно. Факты, документальные кадры, собранные воедино, образовали художественную ткань с определенной философией и сложившимся по ходу дела сюжетом. А визуальный ряд стал той основой, тем хребтом, к которому приросли слова, музыкальные ассоциации, шумы, даже тишина, ведь у нее тоже свой голос...

Когда первоначальный замысел рухнул и начала складываться новая картина, я был, так сказать, на седьмом месяце беременности, и сердце фильма уже билось. Это было что-то живое. Оно еще не родилось, но уже дышало... Хотя должен сказать, что и после того как я сделал первый вариант On Line, я еще, наверное, полгода сам не мог распознать, кого же я породил? И это так интересно, если ты создал живое существо, а не просто склеил кадры! Оно уже требует свое, оно уже властвует над тобой. И ты не можешь ему сказать: «Будь таким или другим!» Оно отвергает все, что несвойственно его организму. Это и есть то состояние, о котором я говорил в самом начале, будто ты голый и только что родился вместе со своим дитятею, и не знаешь, что с ним дальше делать.

Я иногда спать не мог, просыпался по ночам и думал: «Что же это такое, ну почему не получается?» И потом до меня доходило, что в этом месте слишком громко поставлены шумы, в том — слишком долго длится пауза, здесь — слово раньше времени сказано или не та интонация... И так длилось довольно долго, я очень много изъянов находил в фильме, которые его огрубляли. Но ткань-то его уже была живая, а живая ткань не должна быть грубой, она должна вибрировать, быть чувствительной.

Образы рождались постоянно и часто неожиданно для меня самого.

Я уже смонтировал эпизод своего 75-летия, где меня поздравляют на башне собора Святого Петра, я уже побывал на опустевшей Рижской киностудии, где пролетела наша молодость, посидел в бывшей монтажной комнате с Майей Селецкой, с которой двадцать пять лет проработал. И потом она взяла коробки, вышла из монтажной в темный коридор... И там, в темноте, появился человек с кинокамерой. Это очень близкий мне человек — оператор Калвис Залцманис. Его голова освещена контражуром, камера в тени. В какой-то момент мне показалось, что это и есть самый настоящий образ документалиста — мыслящего, чувствующего, сострадающего — с этим грубым железом-кинокамерой в руках и с живой отзывчивой душой. Документалист, у которого один глаз сухой, другой мокрый.

Это им, моим друзьям-документалистам, с которыми имел счастье работать, я и посвятил фильм «Флэшбэк».

И потом эпизод: мне семьдесят пять лет и я начинаю тушить свечи. Это черно-белый материал, потому что в цвете он был вначале не очень качественный. И вдруг я понял, почувствовал, что в ту минуту, когда я задуваю свечи, он должен стать цветным. Я же вдохнул в него, как Бог вдохнул в Адама, жизнь. Я попросил своего коллегу-монтажера Сергея Усанова сделать это на компьютере. Он сделал. И всё! Моя душа перешла в огонь, в эти свечи... И по мере того как я их гасил, мы останавливали эти кадры, а сам я становился похожим на того раввина, которого в Лудзе сфотографировал мой папа. То есть я стал похож на старого еврея, который вспоминал тех, кто погиб в годы войны в Румбуле, в Освенциме, в Майданеке... Поэтому изображение здесь как бы наплывом входит в каменный лабиринт мемориала Яд Вашем, сооруженный в Иерусалиме в память о погибших в Холокосте...

Вот так, из простых кадров, которые сняты как будто бы чисто информационно, вдруг начали рождаться образы, которые наполняли этот фильм и делали его одухотворенным и драматичным.

(И здесь я бы хотел высказать еще одну очень важную для меня мысль, которая, быть может, покажется спорной. Я к ней пришел, когда еще писал «Карту Птолемея».)

Но что, если образное открытие, то есть «перевод» будничного факта в новое качество, есть один из первоэлементов драматургии документального фильма, не только поэтического, а любого жанра, образной публицистики вообще! В такой же степени, как, скажем, независимо от характера человека и его жизненного пути неизменна клеточная основа его ткани?

...Мы видим простой факт. Изобразительно, словесно, музыкально обработанный, он превращается в образ, который впитывается следующим за ним обыкновенным фактом... На более высоком уровне накала кинорассказа они становятся новыми образами, которые опять, как бы растворившись в обыденных фактах, затем снова поднимаются до обобщения... И так, двигаясь по спирали, постепенно накапливая образную энергию, драматургия фильма приводит к высшей точке в финале.

Факт — образ — факт — образ...

Разумеется, драматургия документального фильма, хотя и не только документального, не должна быть стандартной, она должна быть открытием. Но в первую очередь — это открытие образа!

Факт — образ — факт — образ...

И мне кажется, что только в том случае, если в картине, будь то игровая или документальная, бьется этот «кинопульсар», она может волновать как произведение искусства. Собственно, волнение — та же пульсация, оно, видимо, ею и вызывается.

Сошлюсь на Эйзенштейна. Анализируя в «Неравнодушной природе» общие принципы органичности произведения искусства и их воздействия на человека, он приходит к следующему выводу: «Очевидно, что такого рода произведение имеет совершенно особое воздействие на воспринимающего не только потому, что оно возвышается до одного уровня с явлениями природы, но и потому, что закон строения его есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы.

Воспринимающий чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведениями такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой.

В большей или меньшей степени это ощущение неизбежно в каждом из нас, и секрет состоит в том, что в этом случае и *нами*, и *произведением* управляет *одна и та же закономерность*».

Думаю, что пульсация как органическая основа драматургии документального фильма тоже охватывается этой закономерностью. Она — вопрос не формы, а самой сути. Она исходит из диалектики природы. Все, все в этом мире пульсирует — от невидимой живой клетки нашего сердца, от каждого листочка на дереве до пульсаров далеких галактик. Надеюсь, что пульсация чувствуется и в фильме «Флэшбэк». Все четыреста с лишним кадров, вошедших в него, абсолютно документальны, но в монтаже они стали пульсирующей цепью, обрели

образную силу и наполнили сюжет жизненной энергией. И я уверен, что образность не противоречит документальности, она ее только углубляет.

Вот почему мне кажется, что первая святая заповедь документалиста — это иметь терпение наблюдать жизнь. Не подсматривать, а именно зорко наблюдать ее. Только тогда жизнь нам ответит взаимностью, откроет свою природу и сущность. Сама реальность обретет в фильме художественную ценность. Наверное, это как в любви, которая может возникнуть с первого взгляда, но только от взгляда ничего не родится, если не возникнет чувства, тесного слияния. И документалист должен погрузиться в реальность, которую он снимает, почувствовать ее, увидеть и услышать. Тогда она ему откроется.

Почему фильм «Старше на десять минут» двадцатипятилетней давности стал для меня своеобразным кодом документального кино? Да потому что это цельный кусок жизни, душевной жизни, увиденный в ее потоке и снятый репортажно, одним кадром! Кусок жизни с завершенной драматургией — вдохом, кульминацией и выдохом.

Когда в декабре 1974 года я поделился с оператором Юрисом Подниексом идеей снять в полутемном зале кукольного театра, да еще крупным планом, фильм одним кадром, он сказал, что это невозможно. Невозможно десять минут непрерывно смотреть в окуляр кинокамеры и не ошибиться, да и света не хватит. Юра тогда еще был студентом, хотя мы уже снимали с ним фильм «Запретная зона» в колонии для несовершеннолетних преступников. За последующие четыре года он созрел, и в 1978 году мы мою идею реализовали.

Да, терпение, наблюдательность — главное достоинство документалиста. Однако одного терпения мало. В момент, когда ты наблюдаешь жизнь, ты должен войти с ней в такой глубокий контакт, чтобы видеть не только то, что происходит сейчас, сию минуту, но почувствовать заранее, что может произойти в следующую, и быть к этому готовым. То есть, к примеру, сделать панораму, наезд и отъезд объективом, если у тебя zoom, не вдогонку, а своевременно. Это очень похоже на танец с хорошим партнером. Вы видели, как оператор словно вибрирует вместе с маленьким ребенком, как он плавно приближает камеру к его личику, заранее почувствовав бурю или восторг.

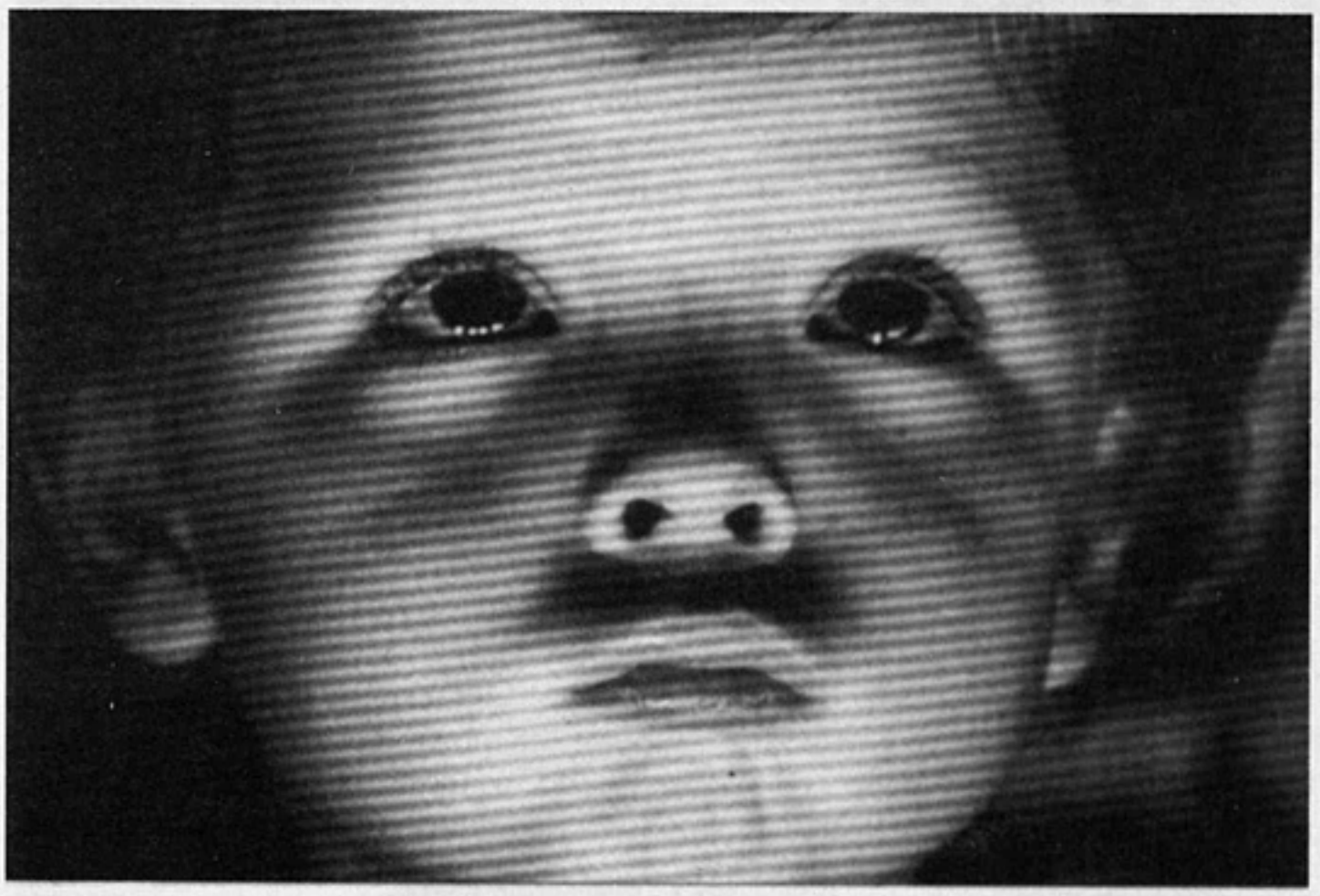
Но и этого мало.

В предчувствии будущего события документалисту очень важно заранее занять наивыгоднейшую позицию, точку съемки, наметить угол зрения. Мы договорились с Юрисом, что смотреть на своего малыша будем строго фронтально, как в зеркало. Расположить камеру сбоку было легче, ее можно было спрятать за кулисами. Но тогда получилось бы, что мы снимаем фильм о том, как дети смотрят спектакль. А замысел ведь у нас был иного масштаба. Мне хотелось снять фильм о душе человеческой, в которой отражается извечная борьба добра со злом. Лицо ребенка должно было стать тем зеркалом, в котором отражается мир души, мир сцены, огромный мир вокруг.

И когда все проблемы были решены, когда мы знали, кого будем снимать, откуда будем снимать и как будут работать скрытые до поры источники света, вот тогда осталось понять самое главное — момент включения камеры. Это как в театре — когда поднять занавес? Но пьеса для ребят продолжалась более часа, а наш «спектакль» мог длиться только десять минут, которые должны были иметь свою, сжатую драматургию.

Если бы мы включили камеру с самого начала спектакля, мы бы увидели удивленные и улыбающиеся лица, если к концу, то в основном — восторженные. Самое благоприятное время для нашего короткого фильма было предкульминационное, когда зло уже замыслило свое черное дело, а добро вступило с ним в решающую схватку.

Еще до съемок я зафиксировал хронометраж всех спектаклей Рижского кукольного театра и установил, когда точно начинается это предкульминационное действие. Например, в «Белоснежке и семи гномах», когда ведьма несет Белоснежке отравленное яблоко, — это уже напряжение, а кульминация, когда та ест это яблоко, — ужас, что творится с детьми в зале. В «Докторе Айболите» — когда доктор начал делать операцию, а за его спиной появился Бармалей. Тогда в нашем фильме камера и выхватывает из темноты зрительного зала лицо испуганного ребенка, после чего мы уже следим за ходом борьбы добра со злом на сцене



«Старше
на десять минут»

только по его реакции, мы видим всю гамму чувств человеческого сердца — от улыбки до ужаса. И в конце — вздох облегчения!.. И все это длится десять минут. Время экранное и время, прожитое малышом, полностью совпадают. Он повзрослел на десять минут, и душа его закалилась.

Но лишь теперь с математической точностью становится очевидным, что если бы мы включили камеру слишком рано, у нас не хватило бы пленки на кульминацию. Если бы мы включили ее слишком поздно, мы не «увидели» бы начало борьбы Айболита с Бармалеем. То есть для того, чтобы снять задуманный кусок жизни, увидеть все перипетии борьбы, надо многое предвидеть, предчувствовать. Поторопишься или опоздаешь — снимешь только обрывок реальности.

Наша жизнь, как музыка, имеет свои октавы, свои такты и ритмы, свои паузы, свои вдохи и выдохи. Говорят, великий Бах чувствовал ритмы Вселенной, поэтому его музыка так божественна. Бетховен говорил с людьми, Бах — с Богом... Снимая жизнь человеческую, ее надо измерять не метрами пленки, а дыханием. Кто имеет дело с людьми и снимает не кадры, а судьбы, тот знает, что это такое, когда вдруг подключаешь камеру к этому живому току...

Итак, грубо говоря, мы можем встать с камерой на какое-то место с мыслью, которая нас греет, и ждать, что жизнь нам что-то подарит. Или выйдем на то же самое место, где уже что-то интересное раньше увидели, и будем ждать, что снова повторится нечто подобное. (Перед тем как снять «Старше на десять минут», я много раз из-за кулис наблюдал, как реагируют на спектакль дети, эта, быть может, самая благодарная публика. Когда мы с Юрисом пришли в Рижский кукольный театр и, заняв удобную позицию, подготовились к ожиданию того, что произойдет чудо, которое я уже неоднократно видел, — мы его дождались!) Но в любом случае мы должны помнить первую заповедь документалиста: быть предельно наблюдательным.

Фильм «Счастье» известного российского документалиста Сергея Дворцевого сделан таким же методом. Сергей долго работал в Казахстане авиатехником в степных районах. Ему приходилось бывать на стойбищах, и в юрте чабана-кочевника он увидел сцены своего будущего фильма. А потом, уже учась на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве, поехал с оператором в степь, поселился в семье знакомого чабана и снял свой знаменитый фильм. Однажды Сергей мне признался, что толчком для «Счастья» был фильм «Старше на десять минут». Но, разумеется, сделал он картину по-другому, по-своему.

Каждую минуту в мире рождаются дети. Каждый день тысячи детей смотрят спектакли в разных театрах. И каждую минуту кто-то уходит в мир иной... В сущности, все, что есть в фильме «Флэшбэк», происходит постоянно и неизменно. Но если из этого жизненного материала сложилось что-то нестандартное и художественное, то потому, что зритель смог посмотреть на все это моими глазами. И, видимо, здесь надо искать ключ к документальному кино как искусству: это всегда индивидуальный взгляд. То, что мы называем авторским кино.

Но при этом реальность не искажается, она течет, как вода в реке. Просто это я, автор, в ней отражаюсь. Я не снимаю ее течение откуда-то сбоку, со стороны, я склоняюсь прямо над стремниной, которая несет мое отражение вместе со всем, что я увидел. Наверное, художественность документального кино определяется самой личностью автора, его взглядом и масштабом его мышления.

А как из потока реальной жизни вычерпывать, высекать образы, не искажая ее саму, — это всегда остается загадкой, которую каждый раз приходится решать по-новому.

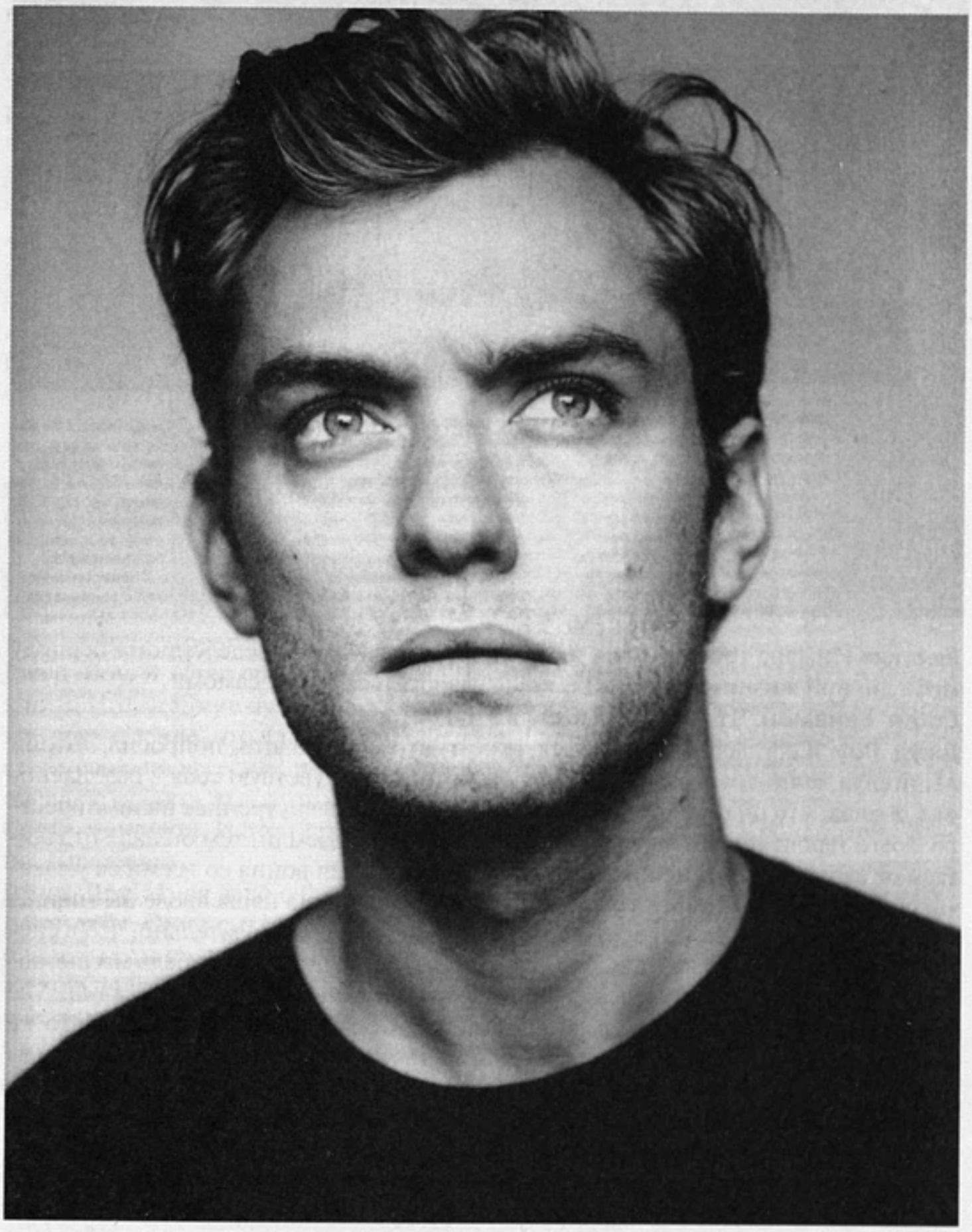
Во всяком роде искусства — документальное кино не исключение — есть свое колдовство, свои тайны языка, которые должны быть созвучны замыслу. Понятно, что ресурсы киноязыка и его всевозможные сочетания далеко не исчерпаны. Вот почему, о чем бы я ни делал фильм, меня, помимо темы, всегда влекут еще и эти тайны языка... Опыт и интуиция подсказывают мне, что образы «Новой земли» надо начинать искать с помощью фоторазведки. Ведь точно найденный визуальный образ может послужить камертоном будущей картины.

Писатель пользуется словами. Музыкант — нотами. А мы, документалисты, наверное, должны начинать с конкретных кадров. И первый вопрос, который необходимо себе задавать: что именно мы *увидим* на экране?

ДЖУД ЛОУ:

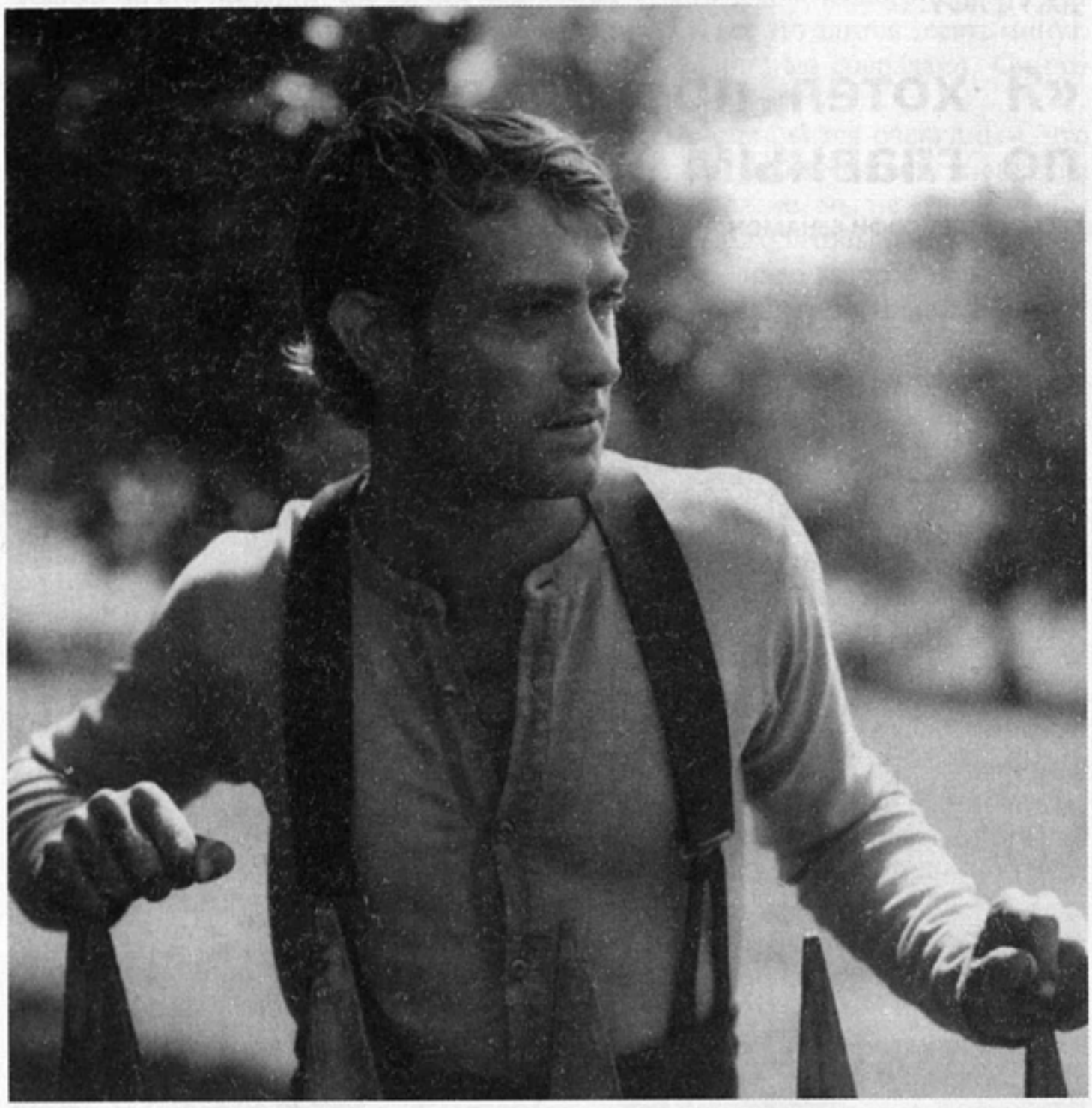
«Я хотел проголодаться по главным ролям»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СОФИ БЕНАМОН



Джуд Лоу

Софи Бенамон. В таком высокобюджетном фильме, как «Холодная гора», впервые за вашу карьеру вся ответственность лежала на вас. Вас это не пугало?
Джуд Лоу. Прежние мои роли были мишурные, гламурные — в пресных, гладких и сентиментальных картинах. «Попкорновские» штуки, не требовавшие никакого моего личного вклада. В «Холодной горе» мне досталась роль человека, на которого я хотел бы быть похожим в жизни. Духовное и физическое путе-



«Холодная гора», режиссер Энтони Мингелла

шествие Инмана трогало меня и, более того, отвечало определенному периоду моей личной жизни, когда я стремился разобраться в себе самом.

Софи Бенамон. Что вас привлекло в этой истории?

Джуд Лоу. Я согласился сниматься, потому что меня об этом попросил Энтони Мингелла, а это друг, режиссер, в руках которого я чувствую себя в безопасности. Я знал, что он останется верен замыслу показать внутреннее паломничество моего героя: чем дальше уходит человек от своей земли, тем больше отдаляется от своей души. Мне нравилось, что Гражданская война со всеми ее ужасами символизирует в картине жестокость, которой полна наша вроде бы мирная жизнь. А люди-то как раз отказываются это признать! Поразительно, что в сцене, которая особенно воздействует на зрителя, когда показана гибель массы людей, самое сильное впечатление производит заклание маленькой овечки! Мы все стремимся к простой обывательской жизни. А фильм показывает, что не следует забывать о хаосе, который царит в твоем сознании, иначе ты никогда его не преодолеешь.

Софи Бенамон. Как вы определите образ Инмана, своего героя?

Джуд Лоу. С его собственной точки зрения, он не герой. Он считает себя убийцей, человеком на войне, который призван очистить душу во время своего паломничества. Но для нас это герой, ибо поступки его искренни. Вместо того чтобы искать славу и награды, он идет своим путем. В этом смысле я сравниваю его с Одиссеем.

Софи Бенамон. Бросаете ли вы этой ролью вызов тем зрителям, которые знают и любят вас другим?

Джуд Лоу. Если и вызов, то самому себе. Самым трудным было суметь выявить суть духовного путешествия моего героя. Сделать это было тем труднее, что Инман — интроверт и не доверяет словам. Он более счастлив, когда молчит. Мне надо было показать его волнение, не прибегая к словам.

Софи Бенамон. После фильма «Сталинград» вы снова играете солдата...

Джуд Лоу. К несчастью, все войны одинаково ужасны и полны насилия. Таким образом, я снова задавал себе те же вопросы, что и во время съемок у Жан-Жака Анно. Например: «Что чувствуешь, убивая человека?» Ответ всегда один и тот же: «Не могу объяснить».

Софи Бенамон. Если говорить о методе работы Энтони Мингеллы с актерами, изменилось ли, на ваш взгляд, что-нибудь со времен «Талантливого мистера Рипли»?

Джуд Лоу. Обычно первая встреча с режиссером напоминает ухаживание за женщиной. На если серьезно, за четыре года мы стали друзьями. Встретившись снова на «Холодной горе», мы поняли, что, сами о том не думая, художественную планку поставили выше.

Софи Бенамон. А вы сам изменились?

Джуд Лоу. Похоже, я наконец понял, что делаю то, о чем всегда мечтал. И отпустил вожжи! (*Смеется.*) Я стал сниматься без перерывов, хотя прежде говорил, что буду сниматься раз в год.

Софи Бенамон. Почему вы приняли такое решение?

Джуд Лоу. Мои родители — учителя, и мне всегда казалось, что я занимаюсь чем-то несерьезным. К тому же я постоянно повторял: «Господи, как же эта профессия мешает моей семейной жизни!», хотя сам был во всем виноват. Два великих актера Пол Ньюмен и Дастин Хоффман сказали мне: «Ты можешь сейчас сделать серьезную карьеру. Воспользуйся этим. Перестань заниматься самобичеванием». Я понял, что бесполезно бороться с обязательствами, которые накладывает профессия, — с постоянными отлучками, разъездами, разлукой с близкими. Я перестал себя винить. Очень помогло то, что я сыграл в театре роль Фауста, о которой мечтал, и осознал величие и счастье актерского рабства! Когда я читаю сценарии, меня всегда привлекают экзотические, сложные роли, обычно второстепенные и только в редких случаях главные. Мне нравится придавать человечность образам людей, которые ею не обладают, делать обаятельными самых подлых убийц... Для карьеры это не очень-то выгодно! (*Смеется.*)

Софи Бенамон. А Мингелла говорит, что вы сами заточили себя в амплуа актера на роли второго плана.

Джуд Лоу. Я хотел проголодаться по главным ролям, по героям. Быть готовым к ним. Похоже, мне нужно было доказать себе, что я хороший актер. У меня такое впечатление, что я был в течение десяти лет в школе, где сумел глубоко постичь свою профессию, и не узурпировал то место, которое теперь занимаю, не отнял его у кого-то другого.

Софи Бенамон. И в качестве учителей вы выбрали Иствуда, Кроненберга, Анно, Спилберга...

Джуд Лоу. Имея дело с большими режиссерами, видишь, насколько они обогнали тебя. Они приглашают тебя, потому что знают, что смогут добиться того, о чем ты сам не догадываешься. Они всегда открыты для сотворчества. К тому же мне повезло, я работал с людьми, которые, снимая, испытывают удовольствие, а не кричат на всех и не презирают нижестоящих...

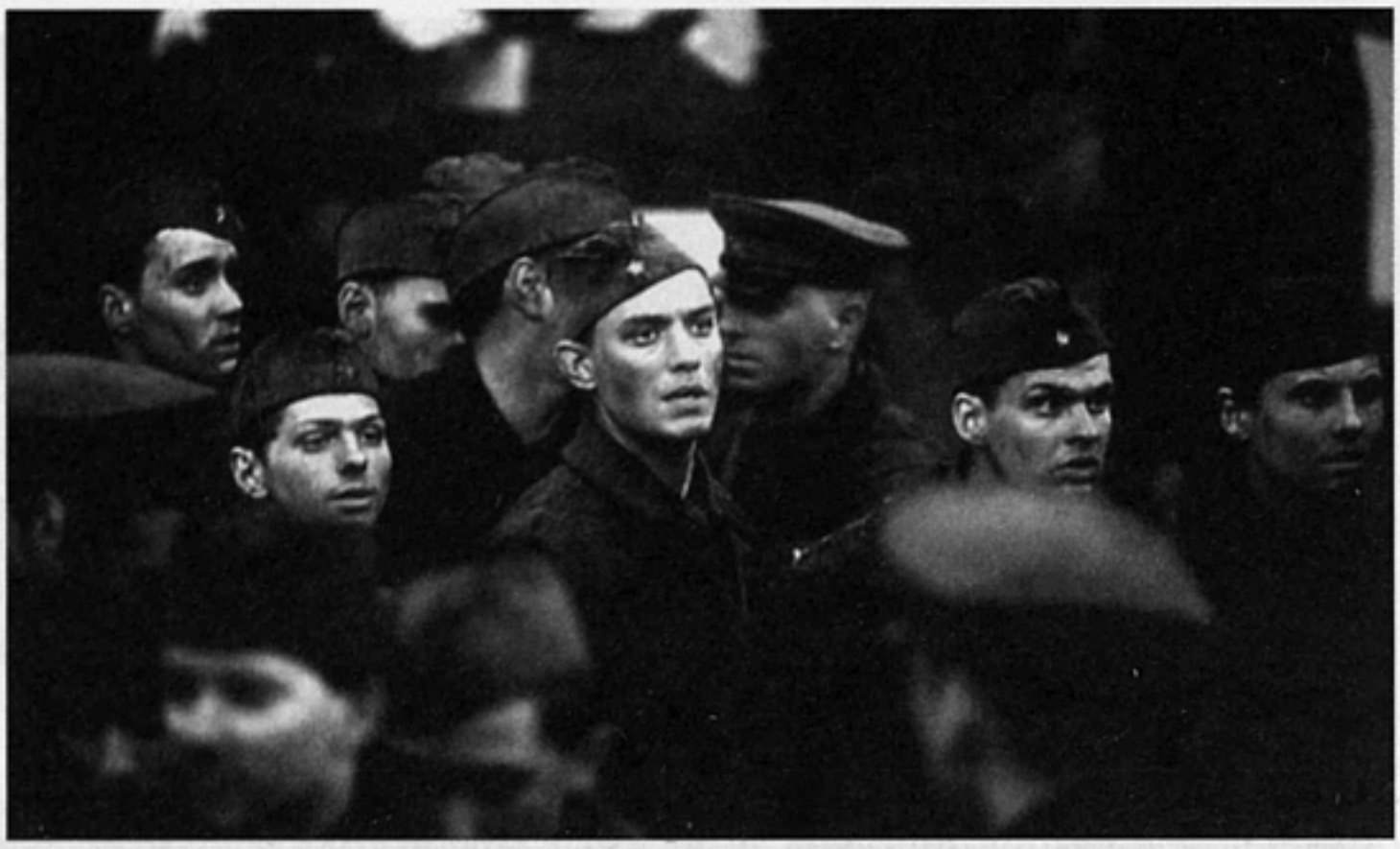
Софи Бенамон. Как вы можете охарактеризовать Николь Кидман?

Джуд Лоу. Эта женщина в равной степени умна и красива. Мне нравится ее чувство собственного достоинства. В работе она очень смелая. Ей все время хочется пробовать новые вещи. Но она не способна должным образом оценить свой талант, до конца понять свои возможности.

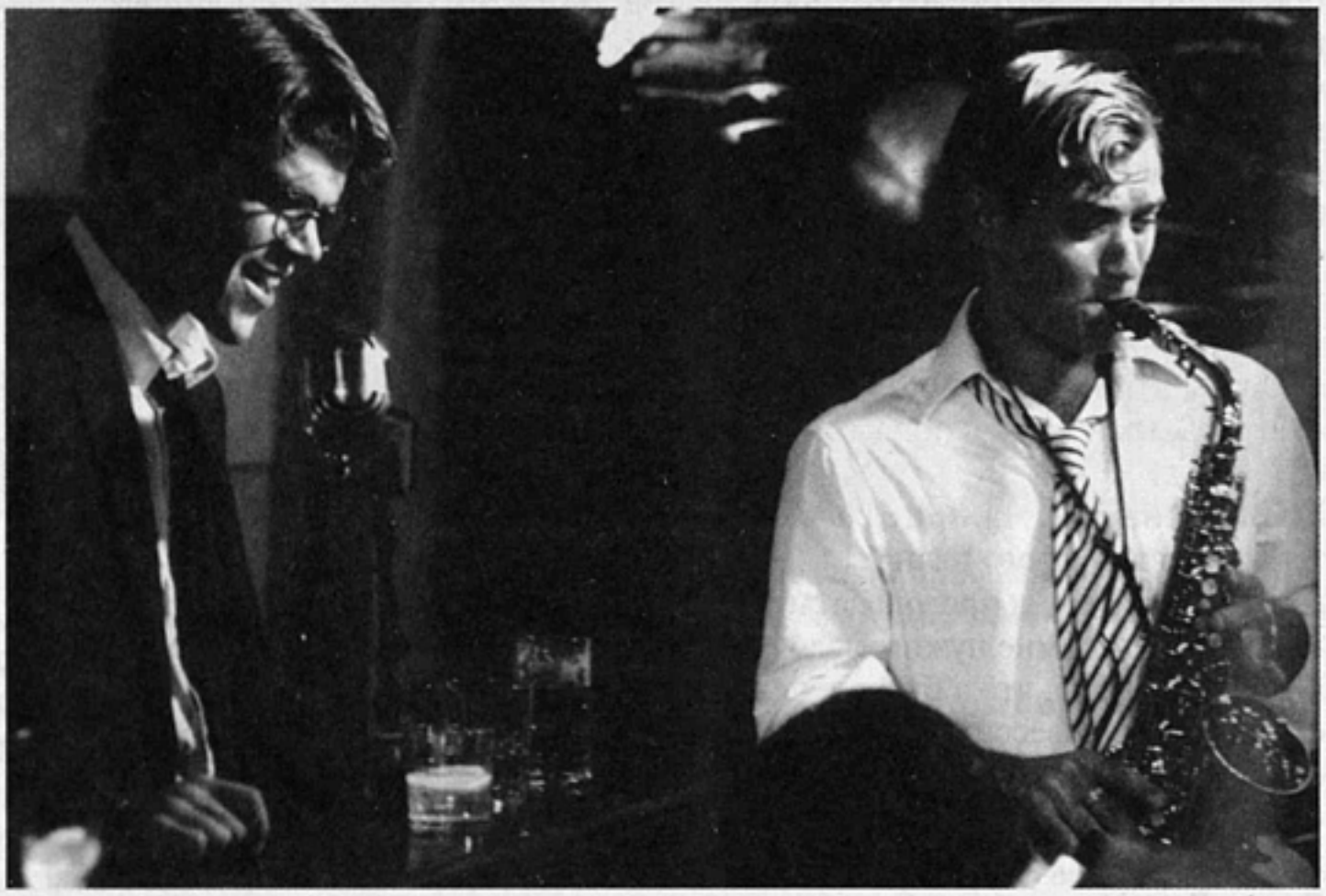
Софи Бенамон. Вместе с друзьями вы создали компанию Rorschach. Как идут ее дела?

Джуд Лоу. Я был продюсером фантастического фильма Sky Captain and World of Tomorrow, в котором играют Гвинет Пэлтроу и Анжелина Джоли. Я также работаю с Гаролдом Пинтером над экранизацией «Света», в которой буду играть вместе с Майклом Кейном. И еще держу в голове проект фильма о Брайане Эпштейне, менеджере Beatles.

Софи Бенамон. Вы входите в закрытый клуб актеров, которым платят за фильм десять миллионов долларов...



«Сталинград»,
режиссер
Жан-Жак Анно



«Талантливый
мистер Рипли»,
режиссер
Энтони Мингелла

«eXistenZ»,
режиссер
Дэвид Кроненберг

Джуд Лоу. Когда позволяет смета. Это рыночная профессия, и приходится следить за тем, чтобы платили по заслугам. Я предпочитаю, чтобы деньги шли в мой карман, моим детям, а не голливудским продюсерам... В настоящий момент я снимаюсь в картине Closer, за которую согласился получать профсоюзный минимум, ради того чтобы работать с Майком Николсом, замечательным режиссером. В театре я получаю 285 фунтов в неделю.

Софи Бенамон. Расскажите про свой опыт в «Авиаторе» Скорсезе.

Джуд Лоу. Когда Мартин написал мне, что предлагает роль в картине о Говарде Хьюзе, я испытал восторг при одной мысли, что увижу его за работой. Я бы согласился играть у него любую роль, даже швейцара. Еще больший восторг вызвало предложение играть Эррола Флинна.

Софи Бенамон. Почему?

Джуд Лоу. Потому что он — икона кино. Как и все, я видел некоторые его классические фильмы, но знал о нем очень мало. С удовольствием познакомился с его автобиографической книгой «Мои грешные, грешные пути», которую очень советую вам прочесть. Я был занят на картине только пять смен. Но было забавно и, действительно, поучительно.

Софи Бенамон. Что вам больше всего нравится в работе актера?

Джуд Лоу (*после долгой паузы*). Возможность встречаться с очень разными людьми, работать и учиться у них. Большинство людей много лет сталкиваются с одними и теми же коллегами, работая по двадцать пять лет на одном месте, а я имею привилегию менять сотрудников три, четыре, пять раз в год. На съемочной площадке получаешь возможность работать с Николь Кидман, с английским бутафором, с итальянским звукооператором, с французским композитором, с канадским режиссером... Это постоянный хоровод личностей, которые в других обстоятельствах никогда бы не встретились.

Софи Бенамон. Что вы больше всего ненавидите в своей профессии?

Джуд Лоу. Вмешательство в мою частную жизнь.

Софи Бенамон. Вы были номинированы на «Золотой глобус» как лучший актер. Думаете ли вы об «Оскаре»?

Джуд Лоу. Нет. Честно говоря, любые номинации сами по себе привлекают огромное внимание, а примешивать к ним еще и свое собственное... (*Смеется.*)

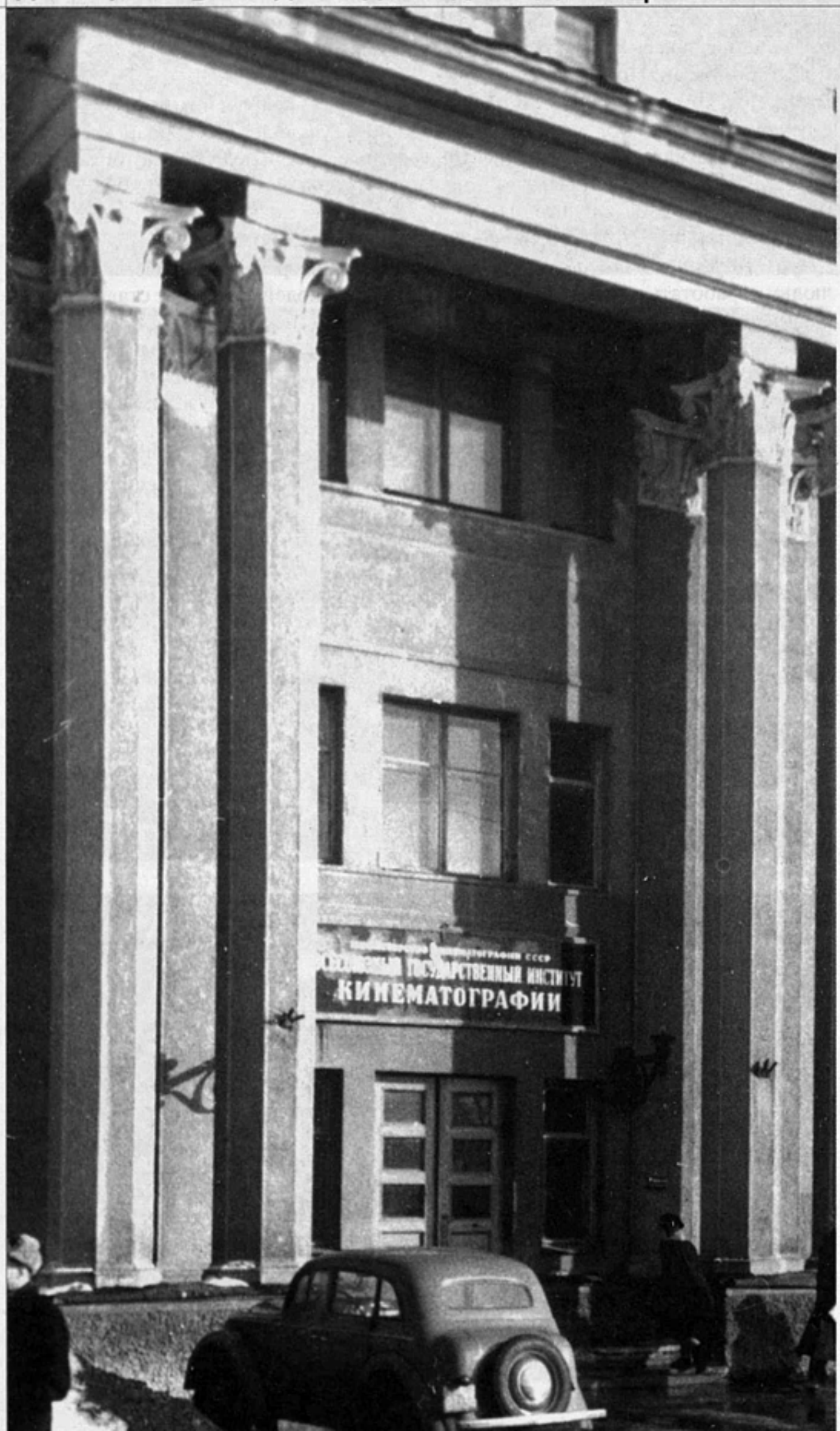
Софи Бенамон. Как вы оцениваете итоги своей работы в 2003 году?

Джуд Лоу. Я никогда не снимался в таком количестве картин в течение одного года! Честно сказать, никаких сил не осталось. (*Смеется.*) И не собираюсь дальше так много работать. Хотя весьма доволен собой!

Studio, 2004, № 197

Перевод с французского А. Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И



ВГИК, конец 50-х годов

ЮРИЙ СОЛОВЬЕВ

Вгиковская тетрадь

Эту тетрадь я когда-то завел по совету Юлия Яковлевича Райзмана. Почему он предложил мне вести ежедневные записи, я не знаю и догадаться до сих пор не могу, но, как старательный ученик, хоть и бегло, по вечерам после лекций и репетиций, отгородив книгой настольную лампу от спящих соседей по общежитию, я восстанавливал на свежую память свои впечатления от минувшего дня. Что может выйти из этого? Не знаю. Я не заглядывал в тетрадь уже целые десятилетия. Записи в ней не системны, случайны, отрывочны, и то, что когда-то казалось в них важным, сегодня не может представлять интерес, хотя неуклюжие строчки восстанавливают атмосферу середины 50-х годов теперь уже прошлого века, студенческий быт легендарного ВГИКа.

Фамилия Юлия Яковлевича запомнилась еще в школьные годы и благодаря своей звучности, и потому, что стояла в титрах моих любимых фильмов. «Машеньку», «Поезд идет на Восток» я смотрел по нескольку раз, наслаждаясь ароматом любви, которым буквально пропитаны эти картины. Сам Райзман почему-то представлялся мне высоким, широкоплечим, спортивного вида красавцем, совсем молодым, похожим на киногероев из трофейных фильмов, которыми мы засматривались в те давние послевоенные годы...

Когда же я увидел Райзмана в приемной комиссии третьего тура актерского конкурса ВГИКа, то в первый момент не обратил на него внимания. Я сразу узнал Сергея Аполлинариевича Герасимова и Тамару Федоровну Макарову, но все остальные члены комиссии были мне незнакомы. Перед экзаменом в толпе взволнованных абитуриентов ходили слухи о Райзмане, якобы обладающем даром гипноза, все предупреждали друг друга не поддаваться чарующему взгляду магических глаз, и поэтому, когда меня вызвали в комнату, где заседала комиссия, я начал настороженно оглядывать лица сидящих за длинным столом, но в панике не мог угадать, кто же из них Юлий Райзман. И только по неподвижному, в упор, взгляду больших темных глаз я понял, что на меня испытующе смотрит он сам. Внешность его совершенно не соответствовала моим представлениям и в первую минуту разочаровала меня. Он был обыкновенного роста, слегка лысоват, худощав, средних лет — и только глаза завораживали остротой и чрезвычайной серьезностью взгляда. Нет, никакого гипноза я не почувствовал, но строгий внимательный взгляд руководителя курса, казалось, обнажал мою душу. Меня охватило смятение, я скованно, односложно отвечал на вопросы комиссии, а Райзман молчал, все так же внимательно вглядываясь в меня. Потом неожиданно мягким, приветливым голосом он сказал: «Ну что ж, почитай-

---

Юрий Васильевич Соловьев — актер, режиссер, писатель. В 1957 году закончил ВГИК, мастерскую Юлия Райзмана, в 1967 году — режиссерские курсы при «Ленфильме» под руководством Григория Козинцева. Снимался в фильмах «Чужая родня», «Солдаты», «Олеко Дундич», «Колыбельная», «Верность», «Степень риска», «Агент национальной безопасности». Автор книг «Узелки на память» и «Глазами отца».

те нам что-нибудь. Что у вас есть?» Я молча выложил перед комиссией список из четырнадцати произведений, среди которых были, как помнится, стихи в прозе Тургенева, монолог Хлестакова, басни Крылова и Михалкова и много чего еще, чем вызвал у комиссии веселое оживление.

— Серьезная подготовка...

— Целый репертуар!

А Райзман предложил:

— Читай то, что лучше запомнилось.

Я выбрал «Гармонь» из «Василия Теркина», начал читать, но от волнения после первой строфы все дальнейшие строчки, которые, конечно же, знал наизусть, начисто вылетели из головы.

— И это он помнит лучше всего! — услышал я чей-то голос, кто-то засмеялся, и я с ужасом понял, что провалился.

— Нет, нет, я сейчас... — в отчаянии лепетал я, боясь, что меня с позором выставят за порог. — Я сейчас, сейчас вспомню, я знаю...

— А нет ли случайно у нас здесь Твардовского? — потянулся Юлий Яковлевич к небольшой стопке книг на столе. — Пусть читает с листа.

— Я вспомнил! — умоляюще вскрикнул я, предупреждая унизительную для меня процедуру чтения по шпаргалке, и с грехом пополам одолел еще несколько строф из «Гармони».

— Спасибо, достаточно, — услышал я, точно во сне, голос Райзмана.

— Я прочту еще басню... — цеплялся я за соломинку.

— Спасибо, не нужно.

— Могу показать вам этюд...

Это был полный провал.

Но каково же было мое удивление, радость, настоящее счастье, когда на следующий день, придя в институт забирать свои документы, я увидел себя в списке принятых, вывешенном на двери канцелярии. В это невозможно было поверить, я несколько раз пробивался в молчаливой толпе к самой двери и в тишине, нарушаемой чьими-то горькими всхлипываниями, по буквам читал свою фамилию, имя и отчество, уверяя себя, что это не галлюцинация, что я принят, вопреки всем моим опасениям.

На первом занятии Райзмана не было, и нам представили Анатолия Григорьевича Шишкова, артиста МХАТа, у которого нам предстояло обучаться актерскому мастерству. Это был человек лет пятидесяти, с прядью волос, переброшенной через лысину, плотненький, кругленький, разглядывая нас, он улыбался загадочно.

ВГИК, режиссерская мастерская Льва Кулешова, 50-е годы

Лев Кулешов, Александра Хохлова, 60-е годы

— Ну что, испугались? — подмигнул нам Шишков. — Будем учиться?..

Во время репетиций он играл за всех сразу и каждого в отдельности. То и дело срывался со стула и бежал на площадку, что-то живо показывал — и тут же обратно. Не уставал нас напутствовать:

— Ничего не играйте, не нужно изображать. Перевоплощения не бывает, все это выдумки. Всегда оставайтесь собой. А образ... один глаз залепил — вот вам образ! — И закрыл глаз ладонью.

Он постоянно находился в творческой форме, поэтому включался в действие сразу, без подготовки, в любую минуту, мгновенно захватывая наше внимание, заражая волнением.

Александра Хохлова, Тамара Макарова, 60-е годы

— Что вы ходите, как... скамейки? — кричал он, краснея от возбуждения. — Пойди в коридор, пробежись и нормально войди! Что значит «как бы»? «Как бы вошел, как бы увидел...» Не как бы, а вошел и увидел!

Темперамент захлестывал его, и когда он что-нибудь объяснял, то его мысли, слова опережались жестами, он многое не договаривал, не успевал, но в то же время показывал, поясняя несказанное, а потом, успокоившись, обязательно спрашивал со смущенной улыбкой:

— Вы что-нибудь поняли? Давайте работать.

И мы с благоговением смотрели на его удивительные «показы», поражались мгновенным включением в действие любых персонажей – мужских или женских – и чувствовали неодолимую пока что дистанцию, отделяющую нас от настоящего актерского мастерства...

Анатолий Григорьевич всегда старался привить нам интерес к мелочам, о которых, он, правда, говорил, что их не бывает.

«Как вы себе представляете возвращение офицера со службы домой?» — спрашивал он и тут же сам выбегал на площадку, как-то весь подбирался, выпрямив спину, становился стройней, ловко «сбрасывал» с плеч воображаемые ремни портупей, «расстегивал пояс» — и сразу же облегченно обмякал, потеряв свою выправку, на глазах превращаясь из кадрового военного в обычного штатского гражданина с животиком, бесконечно уставшего от тяжести службы. Мы были в восторге от этого небольшого этюда. Или: «Как редактор читает заметки для свежего номера «Крокодила». Анатолий Григорьевич перебирал бумажки, лежащие на столе, с постным видом кивая и монотонно бубня: «Это смешно... это тоже смешно...» И вдруг заливался смехом: «А это совсем не смешно!» И все это настолько правдиво, легко, что мы замирали в восторге от высочайшего мастерства настоящего мхатовского актера.

В присутствии Райзмана мы репетировали сцену из романа Горького «Мать», в которой роль Ниловны исполняла Лилия Гурова, а я играл Павла Власова и произносил какие-то лозунги о необходимости стачки и демонстрации, и все это было скучно, бездарно. Я понимал, что с матерью не разговаривают такими

словами (но ведь именно так написал великий писатель!), и чувствовал невыносимую фальшь в поведении своего героя. Я как бы видел себя со стороны «третьим глазом», и мне было мучительно стыдно, однако как преодолеть эту фальшь, я не знал, мне страшно хотелось оборвать эту сцену и куда-нибудь скрыться от глаз однокурсников, Райзмана, Шишкова и его ассистента Александра Александровича Бендера, которые, как мне казалось, с язвительными усмешками смотрели на это безобразное действо. И, разумеется, я никуда не ушел, а просто остановился и, повернувшись к учителям, удрученно признался, что совершенно не представляю, как играть эту сцену.

— Сначала постарайся избавиться от «взгляда со стороны», — посоветовал мне Юлий Яковлевич, — все внимание — только на мать! Попробуем так. Начнем все сначала, но только внимательно слушай меня. Я буду по ходу подсказывать, а ты выполняй.

Мы начали снова. Но только было я собрался произнести свой мучительный монолог, как Райзман скомандовал:

— Чайник возьми! Кружку!

— Здесь только стакан...

— Не отвлекайся. Наливай себе чай. Текст, где же текст? Поставь у стола табуретку, садись и прихлебывай чай, он горячий, продолжай монолог, тебе некогда, тебя ждут, говори непрерывно, убеждай, возьми каравай, отрежь кусок хлеба — да не так, от груди! — хорошо... так, вскочил, посмотрел в окно, чай горячий, обжегся — текст, текст непрерывно, без пауз! — напялил картуз, выходи — все еще с текстом! — вернулся, посмотрел на нее, помолчал, подошел... обнял мать.

Боже, что это было? Я находился в каком-то бреду и ничего как будто не чувствовал, кроме тяжкого пресса, который наваливал на меня мой учитель. Он ставил препятствия перед текстом и в то же время торопил монолог, я был, как слепой, как подопытный, и, кажется, не понимал, что я делаю и зачем, слова натыкались на чайник, стакан, табуретку, выпадали из памяти, и мне приходилось их подбирать, поэтому они произносились не сразу, с запинкой, это было мучительно до отчаяния, так как Райзман меня подгонял, направлял по какому-то неизвестному курсу, не давал передышки. Мне даже казалось, что это не репетиция, а настоящая экзекуция — за мое дилетантство, бездарность, беспомощность, что меня выставляют на осмеяние. Меня словно бросили в омут и, вместо того чтобы помочь как-то выплыть, не утонуть, нагружают чем-то тяжелым, что неумолимо тянет в глубину, на дно. Однако когда мы закончили сцену, в зале раздались аплодисменты, которых обычно от наших сокурсников ни за что не дождешься. Все были в каком-то непонятном восторге от нашего исполнения. Я был ошарашен, растерян, оглядывался на свою партнершу Лилю, а та

ВГИК, Александра Хохлова и Лев Кулешов со своими студентами, 60-е годы

ВГИК, актерская мастерская Алексея Баталова, 70-е годы

улыбалась и кивала мне одобрительно. Оказывается, у всех на глазах оживала застывшая схема и наполнялась истинным содержанием, драмой, предчувствием неизбежной беды, а мы чудодейственным образом превратились в участников описанных Горьким событий. Как это могло получиться? Тогда я не знал и терялся в догадках, но впоследствии понял, что Райзман выстраивал на ходу мое физическое поведение и погружал в него текст, который за бытовыми подробностями избавлялся от риторичности и обретал живое дыхание.

Это был, конечно, жестокий урок, который запомнился мне навсегда. Я знаю, что таким жестким методом Райзман в работе с актерами у себя на картинах не пользовался. Не однажды я собственными глазами видел, как он перед съемкой вполголоса о чем-то с ними беседовал, уединившись в уголке декорации. И в такие минуты в павильоне стояла благоговейная тишина.

После окончания первого курса Юлий Яковлевич вызывал нас поодиночке и каждому ставил оценку за мастерство по итогам учебного года, отмечал недостатки, что-то советовал. Естественно, мы буквально дрожали в ожидании своей участи. Больше всех волновалась Чубатова, она нервно ходила по коридору с заломленными руками и тихо стонала. Потом подбежала ко мне и стала выпытывать, оставят ее или выгонят с курса. Что я мог ей ответить? Сказал, что скорее всего выгонят с курса меня. Она закричала, что вот я-то как раз останусь, а ее-то уж в первую очередь выгонят, и если меня оставят на курсе, то она мне публично влепит по морде. Я согласился на эти условия, потому что действительно был абсолютно уверен, что Райзман меня отчислит.

И вот наконец вызывают меня. Юлий Яковлевич — за деканским столом, сидит в вольной позе, положив ногу на ногу, поигрывает какой-то указкой или, может быть, прутиком и приглашает присесть напротив него. Сижу, как первоклассник, спрятав ладони между коленями, чтоб не дрожали, жду приговора, готовый к тому, что это последнее наше свидание.

— Я тебя оставляю на курсе, — объявляет мне Райзман спокойно. — Ставлю «пятерку», чтобы не усложнять твою жизнь. Курс разболтался, а ты у нас чуть постарше других. Гурова, ты и Погодин. Надеюсь на вас, подтяните мне дисциплину на курсе. Но все же учти, если ты не покажешь мне свой темперамент, я тебя выгоню.

Я еще не успел осознать его слова, как, выйдя из кабинета, вдруг получил такую затрещину, что потемнело в глазах.

— Я говорила, что тебя-то оставят, зачем ты мне врал? — вскрикнула с болью Чубатова и убежала в конец коридора.

Она словно что-то предчувствовала: действительно, через год ее исключили из института за профнепригодность. (Всего же из двадцати шести человек к окончанию института на курсе осталась лишь половина.)

А мне пришлось срочно озаботиться своим темпераментом. Я, кажется, отличался правдивостью исполнения, органичностью поведения на площадке, но эта правдивость не выходила за рамки бытовых разговоров, я зацепился за пойманную однажды органику, в ней было удобно, легко, но дальше естественности поведения дело не шло...

Помог мне Шишков. Когда после летних каникул мы встретились на занятиях и я поделился с ним своими проблемами, он, долго не думая, предложил мне начать репетировать в параллель с Ковальковым роль Райского из романа И.Гончарова «Обрыв», то есть эпизод объяснения в любви к героине романа. Но что Ковалькову стоило сыграть дворянина? Он и внешностью подходил к роли Райского, и манерами. А мне с моей крестьянской физиономией? Какой же я Райский? Анатолий Григорьевич успокоил меня, напомнив, что мы не в театре, а только учимся, и в качестве упражнения мне очень полезно поиграть эту сцену на высоком эмоциональном подъеме. Я репетировал с Галей Самохиной месяца полтора или больше.

И тут вдруг меня пригласили на фотопробу к картине «Солдат Иван Бровкин» на Киностудию имени Горького. Впервые — на киностудию, да к тому же — на главную роль! Было отчего взволноваться. Какие тут репетиции, какие уроки! Голова пошла кругом. Передо мной гостеприимно распахивались двери кинематографа! Когда были сделаны фотографии, меня пригласили на встречу с постановщиком фильма И.Лукинским. Он принял меня в своем кабинете, разложил на столе фотографии и сразу обрушился с неожиданными упреками:

— Куда же ты лезешь? В кино? Ты посмотри на свои фотокарточки. Разве это лицо? Это блин! Тебя совершенно невозможно снимать. Полнейшее отсутствие фотогеничности! Может быть, ты и способный артист, но место тебе не в кино, а в театре. Немедленно уходи из ВГИКа в театр — вот тебе мой совет.

А через несколько дней я в панике заявил Юлию Яковлевичу, что ухожу с его курса. Большего изумления на его лице я не видел.

ВГИК, актерско-режиссерская мастерская Сергея Герасимова и Тамары Макаровой, конец 60-х годов

Юлий Райзман, 70-е годы

— Но почему? Что случилось?

Пришлось рассказать о моей неудаче при первом же вызове на киностудию.

— Фотогеничность? А что это такое? Кто режиссер?

Когда я назвал фамилию режиссера и, обнаружив свою эрудицию, пояснил, что он был когда-то у Райзмана ассистентом, Юлий Яковлевич только пожал плечами.

— Не помню.

И тут же пообещал пригласить на наши занятия Сергея Урусевского, чтобы тот своим опытным глазом определил степень моей фотогеничности.

— Ты ему доверяешь?

Еще бы! Урусевский был нашим кумиром, любимейшим оператором, который к тому же работал в то время с Юлием Яковлевичем.

И Райзман сдержал свое обещание. Урусевский действительно был на нашем прогоне «Обрыва», но я его даже не видел. Народу, как это часто бывало на наших показах, сбежалось с других факультетов и курсов так много, что мест не хватило, стояли в раскрытых дверях, в коридоре, но я от волнения не видел лиц, никого не узнавал, все сливалось в сплошную неразличимую массу.

Я понимал, что от нынешнего показа зависит мое актерское будущее, поэтому выдал все, на что был способен, и даже больше. Я ползал на коленях перед Самохиной, целовал ее длинную пыльную юбку из костюмерной, умолял, лепетал что-то вовсе уже не по тексту и видел лишь только ее, хотя и ее, кажется, тоже не видел. Вокруг был какой-то туман, я барахтался в этом тумане, охватывая девичьи колени и прижимаясь к ним увлажненным слезами лицом. (Самохина потом говорила, что я был невменяем, она испугалась, не знала, куда убежать от меня.)

А после прогона, когда наши зрители разошлись, Райзман, как это водится, хотел было сделать разбор, подвергнув анализу то, что увидел в нашем показе, однако анализа не получилось. Как только мы успокоились и расселись вдоль стены, Юлий Яковлевич, посмотрев на меня, неожиданно расхохотался, да так заразительно, что вся мастерская подхватила его искренний смех. Я был этим смехом унижен, раздавлен, а Райзман, отсмеявшись, сказал:

— Ничего смешнее в жизни не видел.

А я-то играл отчаянную трагедию...

— Но ты наконец показал темперамент, — похвалил меня Юлий Яковле-

вич. — Да, между прочим, я спрашивал Урусевского о твоей фотогеничности. Он как-то туманно ответил: «Труднее всего бывает снять шар».

Из этого я заключил, что все, кроме шара, снять легко, что снять можно все, только надо уметь, и успокоился.

Юлий Яковлевич не был учителем в общепринятом смысле этого слова. Должен сказать, что наш любимый Мастер не часто нас баловал своим благосклонным вниманием. За пять лет, пока мы учились в его мастерской, он успел, совмещая преподавание в институте с работой на киностудии, сделать два фильма — «Урок жизни» и «Коммунист». То есть, конечно же, он был для нас настоящим учителем, но мог и как с равными посоветоваться, пожаловаться, доверить нам свои проблемы, неудачи и радости, поделиться воспоминаниями. Чаще всего вспоминал свою «Машеньку» и любимую ученицу, исполнительницу роли Машеньки Валентину Караваеву, которая, если бы не травма лица в результате автомобильной аварии, могла бы стать одной из ведущих советских киноактрис. У него и на нашем курсе была любимая ученица, Лилия Гурова, о которой он однажды сказал: «Мы здесь растим вторую Марецкую». Но кино распорядилось по-своему. Талант Лилии Гуровой не был в полной мере востребован режиссурой.

Юлия Яковлевича интересовало все, чему нас учили во ВГИКе. Он считал, что нас чересчур нагружали ненужными дисциплинами — на кой черт актеру политэкономия, философия, основы научного коммунизма? — уж лучше бы больше часов отводилось на мастерство. И в то же время помню, как он пошутил, что ребята на курсе обскакали его по части военной карьеры, поскольку по окончании института мы должны были получить лейтенантские звания, а он так и останется «рядовым-необученным». Правда, тут же добавил с лукавинкой, что когда был назначен постановщиком документального фильма «Берлин» и имел в своем подчинении группу фронтовых операторов, снимавших бои в германской столице, то носил на плечах погоны полковника, а по окончании съемок его снова разжаловали в рядовые. Это было, признаться, обидно.

В минуты таких откровений Мастер становился нам близким товарищем, так что незаметно стиралась официальная грань между профессором, руководителем курса, и нами, учениками. Райзман умел создавать непринужденную атмосферу, расположить к откровенности, и мы рядом с ним ощущали уверенность, раскрепощенность, свободу. Кстати, о свободе. Когда однажды я спросил, какая же «свобода творчества» может быть у актера, который в условиях производства поставлен в зависимость от сценариста, от режиссера, от оператора, от художника, Юлий Яковлевич серьезно ответил, что от меня как исполнителя роли зависят все вышеперечисленные, — от того, как сработаю я, артист, будет в значительной степени зависеть оценка фильма зрителем.

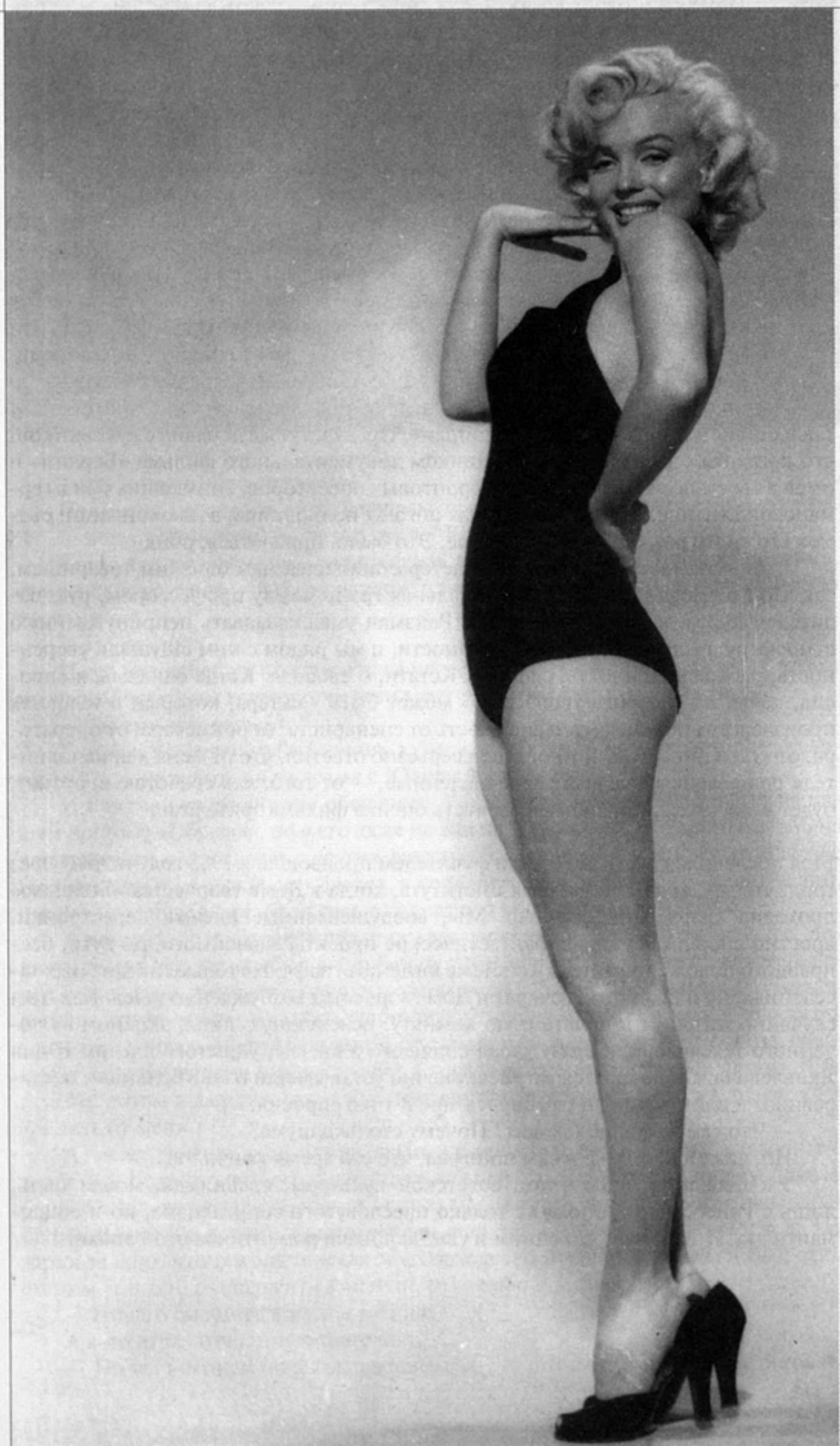
Моя последняя грустная встреча с учителем произошла в 1985 году почти через тридцать лет со дня окончания института, когда в Доме творчества «Болшево» проходил творческий семинар. Мы, воодушевленные идеями перестройки, яростно споря, обсуждали фантастические проекты зависимого, по сути, бесправного положения актера в системе кинематографа. Не только на дневных заседаниях, но и поздними вечерами Дом творчества возбужденно гудел. Как-то я случайно заглянул в полутемную комнату, освещенную лишь экраном включенного телевизора, и сразу узнал сидящего в кресле, укрытого пледом Юлия Яковлевича. Он показался мне бесконечно усталым или очень больным, постаревшим и одиноким. Он улыбнулся мне и тихо спросил:

— Что там у вас происходит? Почему столько шума?

Но, кажется, он уже и сам понимал, что его время кончилось.

Уходила в историю эпоха советской культуры, сравнимая, может быть, лишь с Ренессансом, эпоха не только пресловутого соцреализма, но и соцромантизма. И Райзман был одним из выдающихся романтиков этой эпохи.

Ч Т Е Н И Е



Мэрилин Монро

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Глава VI. Миссис Монро

Факт остается фактом: она приближается к полосе кризиса, настигающего всех мужчин и женщин, которым удавалось выживать вопреки не вполне оформившемуся самоощущению, к полосе, когда душевные силы, бывшие залогом раннего успеха, начинают истощаться и способность радикально меняться, подстраиваясь под каждый новый жизненный поворот, ненароком дает сбои: тогда-то в сознании посторонних при одном упоминании имени такого-то или такой и всплывают смутные отголоски лживых, неправдоподобных легенд.

Итак, она пребывает на той стадии своего жизненного пути, когда происходящее не вынуждает к немедленному выбору. Ситуация редкая — и наихудшая — для людей ее склада, ибо Мэрилин, по природе не способная долго и упорно размышлять и анализировать, склонна видеть во всех открывающихся возможностях одновременно хорошее и плохое. Когда человек такого типа на перепутье, чем дольше он выжидает, тем неопределеннее оказывается конечный результат. И все-таки — какая широта выбора! Вероятно, больше, чем когда-либо, особенно после развода с Ди Маджо, она ощущает собственную незащищенность. Спустя несколько недель она прочтет у Эда Салливена, что подложенная соломка истрепалась; в ее глазах это равносильно тому, что истощилось терпение нью-йоркского архиепископа. Что да, то да: Ди Маджо был для нее именно такой амортизирующей соломкой, и, оставшись на студии, она неминуемо почувствует, как усилится административный нажим. Хуже того, не сегодня завтра она станет мишенью для нападок как дважды разведенная богиня секса, а это уже совсем другой имидж, отличный от имиджа своенравной спутницы легендарного бейсболиста. Нет, на поддержку «Нью-Йорк дейли ньюс» рассчитывать не приходится. Излишне напоминать, что ведущему светской хроники легче всего врезать в ухо лежачему. Оставшись в одиночестве, Мэрилин более чем когда-либо уязвима: хотя у авторов светской хроники и существует неписаное соглашение с руководством студий, охраняющим кинозвезд, которые находятся на контракте, однако ни одна сто́ящая колонка не обходится без порции болезненных уколов. Лишившись статуса супруги Ди Маджо, разорвав отношения со студией, она будет отдана на растерзание волчьей стае досужих газетчиков. И это ясно как день.

Можно поэтому почувствовать невольное облегчение Мэрилин, когда студия, восхищенная последней ее работой, начинает осыпать ее знаками внимания, какими и отдаленно не удостаивала раньше. Поговаривают (наконец-то!) о том, что пора предать огню ее теперешний контракт и заключить с нею новый, на более выгодных условиях; и это уже шаг вперед, пусть даже — в чем не приходится сомневаться — предусматриваемые контрактом гонорары ощути-

---

Продолжение. Начало см.: 2003, № 11,12; 2004, №1.

мо уступают заработкам других кинозвезд. По окончании работы над «Зудом седьмого года» ее агент Чарлз Фелдман устраивает в ее честь званый вечер в ресторане «Романофф». Под его сводами появляются Сэмюэл Голдвин, Лиланд Хейуорд, Джек Уорнер и Дэррил Занук, а также Клодетт Кольбер, Дорис Дэй, Сьюзен Хейуорд, Уильям Холден, Джимми Стюарт, Гари Купер, Хамфри Богарт и даже Кларк Гейбл, одобрительно отзывающийся о ее игре в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок». Джоан Кроуфорд «забывают» пригласить. Так Голливуд сигнализирует, что отныне Мэрилин — часть кинематографического истеблишмента. А через два дня она в сопровождении Ди Маджо направляется в гинекологическое отделение госпиталя «Ливанский кедр» — для несложного хирургического вмешательства, в результате которого, как надеются, она сможет иметь детей. Мэрилин «обрадована тем обстоятельством, что развод будет признан состоявшимся лишь через год: таким образом... дверь для примирения остается открытой», — пишет Луэлла Парсонс. Это отличный ход в сложной игре на публику, и, возможно, именно он побуждает Милтона Грина всплыть на поверхность в Голливуде, чтобы вновь заговорить с ней о проекте, который оба уже обсуждали, то есть о создании собственной кинокомпании. И опять риск ее притягивает, но какова степень этого риска! У Грина реальных денег нет, хотя он убежден, что в нужный момент сможет их достать. А пока он будет обеспечивать ее в Нью-Йорке, черпая из своих гонораров за фотосъемки. Он даже разработал стратегию ее ухода со студии «XX век — Фокс». В свое время Мэрилин отказалась сниматься в фильме «Розовые колготки», и один из руководителей студии направил ей угрожающее письмо; его-то и можно будет использовать как формальный предлог для отказа продолжать сотрудничать со студией. Кроме того, адвокат Грина выработал определенную тактику ведения судебного дела: она зиждется на утверждении, что «XX век — Фокс» навязывал актрисе неподобающие роли, между тем как «основополагающим правом каждого человека является право сохранять достоинство». Законности в этой претензии ровно столько, сколько требуется, чтобы вселить в руководителей студии беспокойство. Случись вести процесс впавшему в старческий маразм судье, да еще при заходе луны, и студия вполне могла бы проиграть. Ставка делалась на то, что «XX век — Фокс» потеряет больше очков, нежели Грин. «Как только начали поступать счета, — рассказывает Грин Морису Золотову, — я понял, что на протяжении трех лет до истечения срока контракта процесс будет стоить мне около пятидесяти тысяч долларов в год... Студия же, оставшись без Мэрилин, станет терять как минимум миллион долларов ежегодно... Я подумал, что такое соотношение — в мою пользу, да и акционеры поднимут шум». Что и случилось. На протяжении того года, что Мэрилин провела в Нью-Йорке, прежде чем подписать новый контракт, Грину было сделано множество предложений, каждое щедрее предыдущего (а в частном порядке предлагались и взятки). Окончательный вариант контракта означал победу. Ей будут платить по сто тысяч долларов за фильм при условии, что на протяжении семи лет она снимется в четырех лентах и у нее есть право сниматься в картинах, производимых собственной компанией. Да, по завершении сделки ход оказался отличным, чего, впрочем, Мэрилин не могла предвидеть, когда после ее операции Грин нагрянул в Голливуд. Итак, ее бегство с ним в Нью-Йорк не назовешь иначе как отважным шагом, ибо из двух возможностей она избрала наименее безопасную, не убоявшись упрямства и мстительности студийного руководства и бедлама в газетах, — предугадать, чем все обернется, ей дано не было. Этот ход, менее предсказуемый и более элегантный, должен был быть продиктован тем же внутренним голосом, какой не позволил ей в свое время выйти замуж за Джонни Хайда. В ее натуре было больше таланта, нежели ощущения собственного «я», и коль скоро в ее существовании была своя логика, она, должно быть, формулировалась так: «Обруби корни — еще раз — и направь свой талант в сторону Нью-Йорка». Применительно к индивидуальности художника это проявление святости, ибо разве не святое дело — не оглядываясь на цену, которую придется платить, следовать лучшему в своей жизни порыву? А постичь индивидуальность Монро можно, лишь в полной мере осознав, что для нее глубочайшим жизненным опытом было сняться в замечательной роли.

Неотторжима от ее индивидуальности и мечта о любовном союзе с Артуром Миллером — союзе, по представлениям Мэрилин, столь же всепоглощающем и необъятном, как привязанность Элеоноры Рузвельт к Аврааму Линкольну. Вот каковы параметры этой индивидуальности. Признаем: не каждой воспитаннице приюта для сирот по силам стать звездой, а затем рискнуть расстаться с Голливудом. А поскольку она к тому же одна из самых стойких блондинок, когда-либо выплавленных в голливудском тигле — тех, кто таит под белокурой беззащитностью облика кремневый стержень непоколебимой воли, — уместно предположить, что плохие отзывы о ленте «Нет лучше бизнеса, чем шоу-бизнес» лишь стимулируют ее. Взяв за руку Милтона Грина, назвавшись Зельдой Зонк, в декабре 1954 года она летит с ним в Нью-Йорк и пропадает из виду.

Бульварных журналистов, в очередной раз муссирующих прежнюю тему — ее борьбу со студией (в данный момент она отказывается исполнить роль в фильме «Как стать очень, очень популярной»), а также ее очередные увлечения: Милтоном Грином, Жаком Серна («этим распутным литовцем»), Мелом Тормом, Марлоном Брандо, Сэмми Дэвисом-младшим, — подобное исчезновение ошарашивает, приобретая очертания непредусмотренного антракта в исполнении национальной «мыльной оперы». А когда три недели спустя она появляется перед сотней репортеров в новом качестве — главы фирмы «Мэрилин Монро продакшнз», участники пресс-конференции просто раскрывают рты от удивления.

— Что побудило вас думать, будто вы способны играть серьезные роли?

— Есть люди, у которых больше возможностей, чем полагают некоторые.

Все это время она живет в уединении в Уэстоне, штат Коннектикут, в обществе Милтона и Эми Грин, и, если верить им обоим, это пребывание близко к идиллическому. В привязанности Мэрилин к Милтону слышатся отзвуки смутной ностальгии: он кажется ей тем самым другом, которого ей так недоставало в сиротском приюте; а что до отношений с Эми, то обе ведут себя, как девчонки из выпускного класса, сбежавшие с уроков. Представить такое непросто, ведь перед нами, действительно, необычный треугольник: кинозвезда, фотограф, чьи работы пользуются спросом в модных журналах, и его жена — кубинка из аристократического семейства и нью-йоркская модель. Вряд ли можно вообразить, как эта троица заходится от радости при мысли, что знаменитости, бизнесмены, юристы, агенты, репортеры и половина голливудских воротил без устали курсируют взад и вперед, тщетно пытаясь установить местонахождение Мэрилин, в то время как они набирают дыхание, исполнясь решимости пересечь финансовый океан в жестяном корыте. И все-таки тон воспоминаний Милтона и Эмми легок и беззаботен, а картинки бесшабашного досуга (две женщины кувыркаются на ковре — «мы даже штаны обмочили», — а Милтон непроницаемо серьезным голосом по телефону извещает Боба Хоупа, что не имеет ни малейшего представления о том, где находится Мэрилин, но полагает, что она вряд ли сможет принять участие в предстоящем турне по базам армии США на Аляске, «нет, никак, сэр») исполнены неподдельной радости.

Случается, об руку с Эми Грин Мэрилин, напялив каштановый парик сказочного принца и подвязав под старое платье подушку, выползает наружу из домика в Уэстоне. Надо же, она беременна! Обе обшаривают антикварные лавки. В таком непривычном обличье появляются на людях второй раз, третий. На четвертый Мэрилин дает отбой. «Ей надоело выглядеть беременной, — смеется Эми. — Она жаждала быть узнанной».

В конце концов обе перестают таиться. Какой-то подросток в аптеке узнает Монро и бежит оповестить об этом сверстников. Открывая дверцу машины, Эми слышит позади глухой стук: это Мэрилин укрывается в багажнике. А дома шутливая драка с подушками, гиканье, визг, затягивающиеся на часы игры Мэрилин с сыном хозяев Джошем. Ему она дарит пижамную сумку с именем Этель и огромного плюшевого медвежонка Соко.

Гайлс, впрочем, видит происходящее несколько иначе: ему представляется, что с внезапным появлением Мэрилин под крышей семейного дома привычному спокойствию Эми пришел конец. Да и Мэрилин, в свою очередь, не слиш-

ком уютно чувствует себя в ее обществе, ибо: «Эми была самым организованным человеком, которого ей когда-либо доводилось видеть. Казалось бы, чего проще: взять со стола пепельницу и выбросить из нее окурки. Однако в руках Эми даже это принимало демонстративный характер... По словам Миллера, в конце концов Мэрилин пришла к выводу, что в поведении Эми проскальзывает что-то неискреннее».

Разумеется, нельзя сбрасывать со счетов, что данный отзыв Мэрилин пересказан Миллером — человеком, напрочь не переносившим супружескую пару Гринов и потому изначально склонным с повышенным интересом воспринимать все, что хоть как-то их дискредитирует. Эми Грин же, в свою очередь, тоже не осталась в долгу: со злорадным удовольствием повторяла она впоследствии те шпильки, которые Мэрилин отпускала по адресу Миллера. Уже выйдя замуж, она якобы продемонстрировала Эми подарок — книгу любовной лирики в сафьяновом переплете с золотым обрезом: «Представляешь, Артур купил ее на собственные деньги». Похоже, Мэрилин почти неизменно — за вычетом тех случаев, когда что-либо свидетельствовало об обратном, — обнаруживала склонность в любой ситуации создавать о себе в глазах собеседника наиболее выгодное впечатление, приберегая отрицательные характеристики для ушей того, кому доставило бы удовольствие их услышать. Черта, характерная для людей, не слишком обремененных доверием к собственному «я».

Морис Золотов, однако, видит все это по-иному. «У меня сложилось ощущение, — передает он отзыв вхожей в семейную обитель Гринов женщины, — что Эми поглядывает на Мэрилин свысока, как на безмозглое ничтожество. Эми лучше одевалась, производила шикарное впечатление, была изощреннее и гораздо умнее, нежели Мэрилин. Она даже смотрелась лучше. Сказать правду, глядя на маленького гадкого утенка, сидящего рядом с четой Гринов, трудно было поверить, что перед тобой Мэрилин Монро. Помню, как-то мы играли в шарады, женщины против мужчин. Пошли в спальню подобрать нужные фразы. Нашли какие-то стихотворные строчки, еще что-то, потом кто-то сказал: «А как насчет названий книг?» — и тут Эми, поглядев на Мэрилин, выговорила: «Ну, давай, Мэрилин, выдай что-нибудь? Ты же все время читаешь». Мне показалось, будто она хочет продемонстрировать, что Мэрилин только прикидывается эдакой умницей, а на самом деле не прочла ни одной книжки из тех, какие лежали вокруг, а для Мэрилин не секрет, что Эми невысокого мнения о ее умственных способностях. А может, Эми просто не нравились слухи о том, что Милтон, дескать, вовсю закрутил с Мэрилин, и хотелось показать, что она держит ситуацию под контролем.

Чуть позже я смогла убедиться, что так оно и есть. В начале первого мы все порядком проголодались, а было нас человек десять, и вот Эми поворачивается к Мэрилин и приказывает — да, не просит, а именно приказывает, обращаясь к ней, как к прислуге: «Мэрилин, сходи на кухню и сделай сэндвичи». И та слушается. Идет на кухню, нарезает хлеб, заваривает кофе и возвращается с подносом».

А в следующем абзаце Золотов натурально пишет о том, как Милтон Грин арендует для Мэрилин трехкомнатный номер в отеле «Уолдорф Астория», закладывая собственный дом, обналичивая ценные бумаги и окончательно исчерпывая собственный кредит, для того чтобы покрыть расходы звезды, достигающие тысячи долларов в неделю, половину которых составляет уход за внешностью: счета от личного парикмахера и массажиста, за педикюр и маникюр, а также пятьдесят долларов в неделю на духи. В течение двух весенних месяцев 1955 года три тысячи долларов потрачены на гардероб Монро. Поскольку Грин, по всей видимости, делает самую большую ставку в своей жизни, готовясь выскочить из шкуры высокооплачиваемого модного фотографа, дабы сделаться продюсером, чьи фильмы будут отвечать его собственному хорошему вкусу, такой взгляд на поведение Эми может означать лишь одно: Золотов убежден в том, что она вставляет мужу палки в колеса. Однако если обратиться к свидетельствам самой Эми, впечатление складывается прямо противоположное. «Господи, она была так хороша собой, а я только два года как вышла из монастырских стен». Эми рассказывает, как однажды вечером в

Нью-Йорке ей случилось обронить фразу о том, как хотелось бы послушать Фрэнка Синатру: он пел тогда в «Копакабане». «Одеваемся. В самое лучшее», — резюмирует Мэрилин. Следует описание того, как на протяжении двух часов обе наводят красоту. Затем Мэрилин, наложив свой неподражаемый грим, облачившись в белое платье и накинув на плечи белый меховой палантин, шествует с четой Гринов к дверям «Копакабаны». «Само собой, мы не бронировали места, даже не позвонили в клуб перед уходом, просто Мэрилин улыбнулась вышибале у входа, он отступил в сторону, и мы пошли вперед, беспрепятственно проходя сквозь ряды мафиозных громил, пока не оказались в зале, где выступал Синатра; там, разумеется, не было ни одного свободного места, даже проходы были забиты людьми, а Мэрилин просто остановилась в конце зала; один за другим на нее стали оглядываться посетители, наконец действие на сцене замерло, Синатра увидел ее и сказал: «Официант, поставьте сюда столик», — и нас провели, нет, буквально пронесли мимо всех этих монстров, восседавших на заранее зарезервированных местах с женами и любовницами, и, конечно, усадили прямо перед Синатрой и его микрофоном, ближе нас никто к нему не был, и один Бог знает, что стало с людьми, на чьих местах мы оказались; а потом Синатра пел специально для нас, для Милтона, Мэрилин и меня, целое отделение пел для нас одних, а позже Мэрилин толкает меня ногой и говорит: «Ну, как тебе столик?» «Сука!» — прошептала я в ответ».

Позже Синатра присел за их столик. А потом они стали пробираться к его костюмерной. Четверо громил образовали вокруг них ромб, один спереди, другой сзади, двое по бокам, и они пытались двигаться, но толпа напирала со всех сторон. «Я испугалась, — рассказывает Эми. — А Мэрилин была очень спокойна и повторяла: «Просто иди и не бойся». Но тут у меня началась истерика. Понимаете, смять охрану эти монстры не могли, но кто бы помешал им дотянуться до нас руками? Так и произошло, когда они оказались нос к носу с Мэрилин. И тут вдруг перестали напирать и застыли, будто перед ними какое-то божество, к которому и прикоснуться не смеешь. Правда, к этому моменту меня уже порядком помяли в давке. Страшнее этих надвигающихся рож я в жизни ничего не видела. А Мэрилин ничуть не смутилась». Эми Грин умолкает, погружаясь в воспоминания. «Нет, — заключает она, — я вовсе не смотрела на Мэрилин свысока».

Прежде чем вернуться в Голливуд, Мэрилин пробудет в Нью-Йорке больше года. Если уподобить ее карьеру реке, то эта река, несомненно, делает решающий поворот во временно́м промежутке между концом 1954 и началом 1956 года. Возможно, проведенный в Нью-Йорке 1955-й — счастливейший год в ее жизни. В прокат выйдет встреченный восторженными рецензиями критиков и длинными очередями жаждущих у дверей кинотеатров «Зуд седьмого года», сигнализируя студии «XX век — Фокс», как не права была ее администрация и как отчаянно предстоит ей стараться заполучить актрису назад в свое лоно. Именно тогда, в 55-м, в ее душе и в душе Милтона Грина окрепнет ощущение, что затянувшийся конфликт разрешится в их пользу. У нее не просто появится собственная кинокомпания — эта компания реально приступит к съемкам фильма, и больше того: тот же «Фокс» разработает для нее новый и гораздо более выгодный контракт. Она — воительница, вкушающая плоды победы над могущественным противником; многим ли выпадает на долю ощутить их сладость? Но разве не напоминает она шекспировского героя в середине трагедии, когда вокруг аккумулируются силы добра? И наконец начинается ее роман с Артуром Миллером; может ли она в самых потаенных уголках своей души усомниться, что такова судьба? Ведь будет только естественно, что величайший из драматургов Америки (или, по крайней мере, величайший по ее меркам, отмеченным благоговейным отношением к искусству) соединится брачными узами с самой обворожительной актрисой на земле. С присущим ей безошибочным чутьем на публичность — столь же тонким в своей готовности к дерзким ролям, как у наиболее самобытного и оригинального из шахматных гениев, — она буквально выпрыгивает из затянувшегося развода с Ди Маджо в поток крепнущих любовных отношений с Миллером. И это еще не все. Чер-

пая из двух источников — профессионального успеха и обещающей вскоре обратиться в явь мечты о любви — и предощущая, что она создана для большего, Мэрилин начинает заниматься со Страсбергом, которого не на шутку впечатлила, даже поразила мощь ее дарования. Позже он поведает Джошуа Логану, что «работая в Актерской студии, встретился с двумя киноактерами, обладающими поистине огромным потенциалом, — Марлоном Брандо и Мэрилин».

Некоторое представление о том, сколь уверенно она чувствует себя в середине этого периода, можно вынести из рассказа тогдашнего издателя журнала «Лук» Гарднера Коулза. С ним вошел в контакт достопочтенный Джордж Шли, некогда получивший известность как любовник Греты Гарбо, а на данном этапе выполняющий разного рода деликатные поручения Аристотеля Онассиса. Учитывая, что их встреча состоялась совсем незадолго до того, как весь мир облетела новость, что князь Монако Ренье намеревается сделать предложение Грейс Келли, можно предположить, что Онассис (владевший половиной Монако), ни с кем не консультируясь, решил, что женитьба князя Ренье на той или иной звезде, обладающей международной известностью, придаст шарм основательно поблекшему к этому времени имиджу Монте-Карло. Если что-либо в мире финансов и могло конструктивно работать с акцентом на огласку, то только масштаб игорного бизнеса — так, надо думать, рассудил Онассис. И кому пришло бы в голову оспаривать социоматематические выкладки нашего дорогого Аристотеля? Поначалу, похоже, его выбор пал на Монро, ибо Шли отправился к Коулзу, успевшему к тому времени подружиться с Мэрилин, и попросил издателя довести идею до ее сведения. Коулз встретился с ней в Коннектикуте, где она гостила у четы Гринов. Как бы она отнеслась к тому, осведомился он, чтобы выйти замуж за князя Ренье?

А как, по его мнению, следует ей поступить?

Коулз понял, что, по меньшей мере, немедленного отказа не последует. И продолжал: «А как вы думаете, князь захочет сочетаться с вами браком?»

Ее глаза загорелись. «Дайте мне только пару дней с ним наедине, и, я вас уверяю, захочет».

Предложению этому суждено было стать не более чем двухдневной сенсацией в ее жизни. После памятного уик-энда пройдет меньше недели, и мир узнает, что Ренье собирается жениться на Грейс: либо князь продумал свою линию действия независимо от Онассиса, либо о перемене мест слагаемых в данном брачном проекте просто не поставили в известность Джорджа Шли. Но как интересно предположить, что Мэрилин на протяжении целого уик-энда грезит о том, что окажется на троне великого княжества! Разве не свидетельствует это о дремлющем в глубинах ее внутреннего мира эмбрионе снобизма — чувства, которое не сбросишь со счетов, раздумывая об ее игре в фильме Лоренса Оливье «Принц и хористка». Кроме всего прочего, в это время в самом разгаре ее роман с Миллером. Ну, допустим, в тот самый уик-энд они поссорились. До чего же странной сделалась ее жизнь. В ее руках столько власти, а вокруг так пусто... Удивительно ли, что трое мужчин, каждому из которых присуще уверенное самоощущение художника, на протяжении следующего года станут соперничать в стремлении заполнить эту пустоту? Что, как не комедия, достойная язвительного пера Джорджа Бернарда Шоу, все эти хитрости, с помощью которых Артур Миллер, Милтон Грин и Ли Страсберг подставляют друг другу ножку, стараясь завладеть ее умом и установить контроль над ходом ее жизни? Комизм ситуации, однако, заключается не в том, что вокруг нее мелкотравчатые похотливые студийные продюсеры либо люди типа Ди Маджо, не наделенные способностью развивать ее талант; нет, он скорее в том, что все трое будут работать, каждый по-своему, над тем, чтобы пролить свет на ее потенциальные возможности, — и им воздастся сторицей за их старания! И, однако, как в духе Шоу, исследующего парадоксы вакуума власти, то обстоятельство, что они в конечном счете окажутся вынуждены воевать друг с другом! На какие только личностные и художнические компромиссы не приходится им ради этой цели идти! Но кто им судья? Итак, представим себе ее в 1955 году — волшебную и пленительную героиню

Нью-Йорка, кинозвезду, глубоко задумавшуюся об уроках, какие ей предстоит постичь, чтобы развить самое себя. Не важно, что ее пытаются дискредитировать нью-йоркские завистники; достаточно вообразить степень ее замешательства. Ибо кому под силу ее постичь? Ни одна из богинь секса не покидала прежде Голливуд на пике своей карьеры. Не может быть, чтобы она сделала это всерьез. Кроме того, мало кто готов принять как данность эту застенчивую сиротку со слабым, срывающимся голосом, это лицо, такое невыразительное без грима, эту озадачивающую невзрачность, неотделимую от нее везде за вычетом съемочной площадки. Хедда Ростен, которая станет впоследствии ее близкой подругой, так описывает их первую встречу в Бруклине. Тогда в дом к ним вместе с моделью, которую снимал под дождем, заглянул фотограф Сэм Шоу. У модели был облик школьницы выпускного класса. Приглаженные волосы, мокрые от дождя. Черная юбка, хлопчатобумажная блузка. На вид лет семнадцать, не больше, вспоминает Хедда Ростен. Имени девушки она не расслышала. И вот между ними завязался разговор.

— О нет, я не из Нью-Йорка, — сказала девушка. — Всего несколько недель как приехала.

— Чем вы занимаетесь?

— Ну, учусь в Актерской студии.

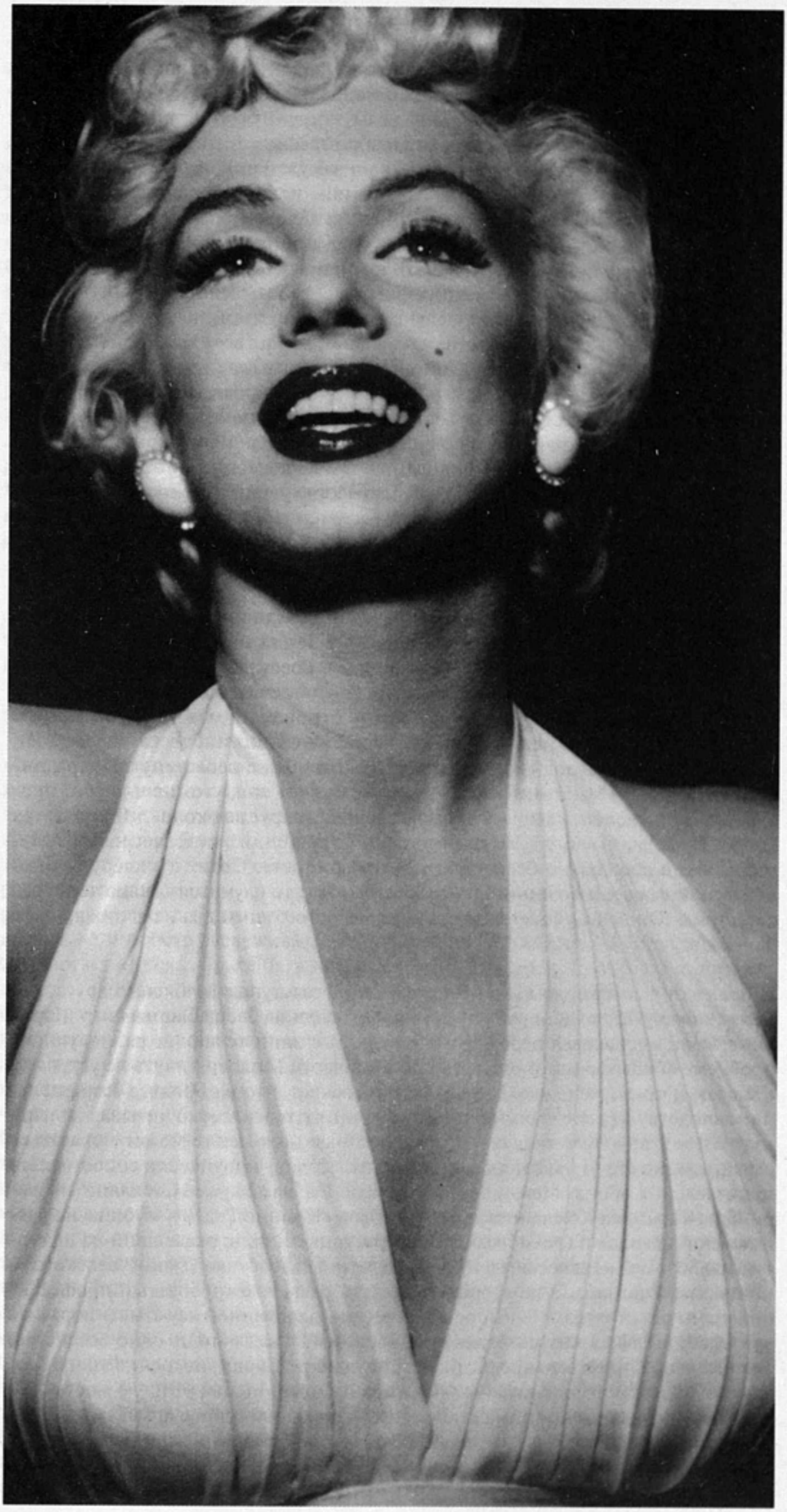
— Это здорово. — Слова девушки произвели впечатление на собеседницу. — И что, играете в новых пьесах?

— Нет, в театре я никогда не работала.

И все в таком духе. Потом, когда они познакомятся поближе, муж Хедды — Норман, друг Миллера, — время от времени будет появляться с ней на людях.

«Как-то вечером, в конце лета 1955 года, она попала на вечеринку, устроенную кем-то из знакомых Ростенов в Бруклин Хайтс. Когда они вошли и он представил ее как «мою хорошую знакомую, Мэрилин Монро», всем показалось, что он шутит; собравшиеся продолжали невозмутимо пить и разговаривать. Порядком обескураженный таким отсутствием интереса, Норман еще несколько раз представлял гостям свою спутницу, слыша в ответ неуверенное: «Да-а, конечно».

Кто в Нью-Йорке смог бы оправиться от шока, узнав, что Мэрилин совершила вояж в образе столь скромной, столь неуверенной, столь ранимой, столь лишенной защитных рефлексов светскости бесхитростной девушки, рассказывающей направо и налево бесконечно печальные истории о насилии и притеснениях в детстве. С какой легкостью просматривались воплощенные в ее индивидуальности хрупкость и уязвимость. Как быстро любой из ее нью-йоркских учителей убедится в том, что в эту индивидуальность не должен вторгаться абсолютно никто, ибо никому не ведомо, как вывести на свет то лучшее, что в ней скрыто. И все же коль скоро в этом году в Нью-Йорке она заводит отношения с тремя разными людьми и каждый из этих троих — художник, будь то Грин, Миллер или Страсберг, притом в конечном счете берущий на себя миссию служения ей (пока в эту миссию не будут вложены без остатка финансы одного, личная жизнь второго и с трудом подавляемые творческие амбиции третьего), раньше или позже любому из них должно прийти в голову, чем она, в свою очередь, воздаст ему за преданность. Иначе просто быть не может. Можно ли в этом году отыскать в Нью-Йорке писателя, который не примерил бы к ней мысленно то или иное из своих произведений? Или актера, какой отказался бы от роли в спектакле с ее участием? Или импресарио?.. (Даже Майк Тодд выразил желание, чтобы она прокатилась на розовом слоне на грандиозном празднестве в Мэдисон Скуэр Гарден, и она, само собой разумеется, не ответила отказом.) Гордыня, эгоизм, потребность опекать одаренную женщину — все это достаточные основания для того, чтобы любой из жрецов искусства превратился в непреклонного партизана. А непреклонные партизаны по определению не могут не воевать друг с другом. И она будет использовать каждого из них против двух других. Почему бы нет? Ведь они-то стремятся ее использовать — все без исключения. Комизм ситуации заключается в том, что все они не так благородны, как объединяющая их мечта: выявить лучшее, что скрыто в ее индивидуальности. Комедия, призна-



ем, жестокая, и она еще дорого обойдется ей, когда дело дойдет до расчетов с жизнью.

С другой стороны, отчего бы не попытаться войти и в их положение? Вот Милтон Грин, наименее именитый и в наибольшей мере от нее пострадавший. Нет сомнения в том, что он сделал самую крупную ставку и едва не обанкротился, материально обеспечивая ее на протяжении всего года, когда она не снималась. После того как Мэрилин выйдет замуж, Грина будут медленно, но неуклонно вытеснять с завоеванных позиций, пока она, под руководством Миллера, окончательно не положит конец их деловому партнерству — в момент, когда их компания начнет наконец приносить реальные деньги. На пресс-конференции она заявит, что не видит необходимости отдавать половину прибыли за свои кинематографические работы мистеру Грину. И все-таки Грин удовлетворится значительно меньшей суммой, нежели мог бы запросить в качестве отступного. Не исключено, что из всех троих он любил ее самой простой, самой незамысловатой любовью. Но, как ни крути, он связан узами брака, она замужем — не та ситуация, чтобы громко высказывать свое недовольство. Он мог сглаживать острые углы в ее отношениях с руководителями студии и всегда готов был подбросить ей очередной ошеломляющий замысел. Верно, при его складе ума можно было по достоинству оценить ее детский восторг при мысли, что весь Нью-Йорк увидит ее восседающей на розовом слоне посреди Мэдисон Скуэр Гарден; но в то же время он был способен заявить ей незадолго до разрыва их делового партнерства: «В один прекрасный день, когда тебе осточертеют белый частокол и дети и у тебя возникнет желание снова сняться в фильме, я скажу тебе, с кем его делать, и поверь — я не имею в виду себя». «С кем же?» — «С Чаплином».

И, разумеется, Грин был прав. Именно с Чаплином следовало ей сниматься. Понять, каким мог бы стать этот фильм в представлении Грина, мы можем по тем фотографиям, на которых он запечатлел ее в ажурных колготках. В них нашли выражение не традиционные отношения между фотографом и его моделью, а скорее некая дымка чарующей нежности, блеска, изумления, сексуальности и неуловимой грусти. С годами оба не перестанут поддразнивать друг друга. «Милтон Грин, — бывало, скажет она, утомившись его пространными пояснениями, — что вы все ходите вокруг да около». «Я всегда так хожу». И оба рассмеются. Но прочность их отношений зижделась на вере Мэрилин в его абсолютно бескорыстную преданность. Стоит Миллеру раз пошатнуть эту веру, и позиции Грина дрогнут. Но это случится только через год с лишним. Она еще успеет сделать в партнерстве с ним два из своих лучших фильмов.

И все-таки фотограф, в какой бы роли он ни выступал: любящего друга, романтичного ухажера или рубахи-парня, сотоварища бесшабашных игр Мэрилин и Эми, — спасовал перед драматургом. Мэрилин не вполне равнодушна к проблеме общественного статуса, а по этой части Миллер ничуть не уступает, а может, и превосходит ее. Ни для кого не секрет, что на Бродвее безраздельно господствуют двое: Теннесси Уильямс и Артур Миллер. Учитывая достигнутое тем и другим в творческом плане, такое положение может показаться странным, но ей-то наверняка не приходит в голову критически сопоставлять произведения обоих. Между тем за плечами Уильямса уже «Стеклянный зверинец», «Трамвай «Желание», «Лето и дым», «Камино Реаль», «Кошка на раскаленной крыше» и своеобразный литературный стиль, оказавший на драматургию 50-х не меньшее воздействие, нежели воздействие хемингуэевского — на практику романа, а на стороне Миллера разве что грубоватый профессионализм, не слишком большое лирическое дарование, неумение поразить зрителей, вызвав у них интеллектуальный шок, и всего лишь одно бесспорно значительное произведение. Слов нет, находились люди, искренне аплодировавшие «Всем моим сыновьям», «Салемским колдуньям», «Виду с моста», но многие этих пьес не принимали. Репутацию первоклассного драматурга Миллеру снискала «Смерть коммивояжера». Нелепо отрицать, что она произвела на нью-йоркскую театральную аудиторию самое сильное за послевоенные годы эмоциональное впечатление, как и то, что ее автор являлся единственным

в США крупным драматургом, в чьем творчестве и личной жизни напрочь отсутствовали гомосексуальные мотивы. (Миллера также высоко ценили в Европе, что неудивительно: в переводах разительное несходство его манеры письма с уильямсовской было не столь очевидно.) Быть может, и поэтому Миллера буквально боготворили в левоориентированных кругах американской театральной индустрии — тех самых, что в поисках своего кумира эволюционировали от Клиффорда Одетса и «Груп Тиэтр» в сторону Актерской студии. Миллер, пожалуй, был единственным, кто хотя бы отдаленно соответствовал этому образу. Он обладал развитым чувством собственного достоинства, был достаточно представителен, выражал свои мысли, подчас глубокие, в импонировавшей левым простой и лапидарной форме, вызывал в памяти таких американских рыцарей без страха и упрека, как Линкольн и Гари Купер, — словом, имел все основания стать культовой фигурой в глазах еврейской общины Нью-Йорка (напомним, составлявшей экономическую основу Бродвея). Если Уильямс был всего лишь носителем экзотических образов и ароматов, своего рода гуру сценической иллюзии, то Миллер знал, как претворить в суть драматического конфликта буржуазные ценности. Никому другому в данный период времени это не удавалось. В его пьесах тоскующим душам ньюйоркцев слышалось долгожданное эхо произведений О'Нила и Ибсена. В них оказывалось воплощено их собственное социальное мироощущение, равно как и стремление осмыслить ценности, привносимые в бытие среднего класса извне (а не в них ли, не в определении ли своей позиции по отношению к чужому, непрошеному — болезненная сердцевина духовной жизни этого класса?). Когда Миллер начал демонстрировать на своих персонажах изнаночную сторону этих ценностей, аудитория, в особенности аудитория «Смерти коммивояжера», испытала ощущение необыкновенного эмоционального потрясения: казалось, души зрителей буквально рвутся на части. Такого тогдашний театр еще не знал. Сегодня это кажется банальностью, в те годы было сенсацией.

Итак, пьеса произвела фурор, и он запомнился надолго. Даже те, кому «Смерть коммивояжера» не нравилась, к ужасу своему, обнаружили, что не могут удержаться от слез на ее представлении. Эффекта подобной силы Миллер ни разу не достигал прежде, не смог он повторить его ни в «Салемских колдуньях», ни в «Виде с моста». Река миллеровского вдохновения сначала сузилась, потом полностью обмелела, и начало 50-х явилось для него сплошным разочарованием; каждый раз, слыша о себе как о «гиганте современного театра», он чувствует себя гигантом в оковах. С его пера не слетает ничего выдающегося да и просто заслуживающего внимания. Бруклинский затворник, он изнемогает в тисках брака пятнадцатилетней давности, вся сладость которого давно испарилась, и сохраняет за собой первое место в ряду мэтров американской драмы не столь по естественному праву (все более подвергаемому сомнению нескончаемым потоком постановок новых пьес Уильямса), сколь благодаря патриотичности американских театральных критиков, склонных отдать предпочтение драматургу-гетеросексуалу. Приди Миллеру ненароком мысль, что в свое время его просто переоценили или что его дарование исчерпало себя, она стала бы для него поистине убийственной: ведь после триумфа «Смерти коммивояжера» его самомнение неизмеримо возросло. (Будь он актером, подобная величественность облика неизменно гарантировала бы ему роли адмиралов или президентов.) Глядя на его представительную фигуру, впору было принять его за папу римского — первого в истории Ватикана, в чьих жилах течет еврейская кровь. С небрежно-сосредоточенным видом попыхивал он трубкой, будто прислушиваясь к таинственным обертонам вечности, осеняя собою званые обеды нью-йоркских интеллектуалов, разглагольствовал о своих радениях на ниве огородничества и садоводства; и тем, кому случалось быть его собеседником, и впрямь могло показаться, будто перед ними действительно великий человек, чуть ли не слившиеся воедино Гамсун и Рольваг, впитавшие соки земли. Присутствие его интриговало, хотя суждения Миллера зачастую отдавали банальностью, да и ход его мыслей, в целом логичный, не заключал в себе ничего необычного. Едва ли не самым ярким показателем его недремлющего ума была мальчишеская ухмылка; появляясь на губах жи-

вого классика, она поистине обезоруживала. Но этому классику было нечего предъявить современникам и потомкам. Его вошедшая в поговорку прижимистость по части финансов (отыскать человека, который видел бы, чтобы Миллер когда-либо расплачивался по чеку, — задача почти невыполнимая), похоже, начала становиться иллюстрацией его художнического банкротства. Застегнутый на все пуговицы, воздержанный, бережливый — все это знаковые эпитеты для творца, пребывающего в растерянности и депрессии. Симптомы духовного кризиса, с неотвратимостью часового механизма переходящего в сферу сбыта.

Небезынтересно представить себе этого долговязого и скованного кумира буржуазной аудитории, который с точностью банковского служащего контролирует любые проявления своих чувств, когда как гром среди ясного неба на голову ему сваливается живое олицетворение отроческих грез — неописуемой красоты блондинка, по слухам столь же непредсказуемая, как пребывающие в глубоком подполье адские машины американского бытия (бытия, о котором он знает так мало), и столь же восхитительная в обращении, столь заманчивая, изменчивая, смешливая и неповторимая, как та неземная блондинка, о которой он мечтал еще подростком. И — трудно поверить — этой божественной блондинке он желанен. В пьесе «После грехопадения» есть трогательное место, позволяющее ощутить, что он в этот момент переживает.

«К в е н т и н. Я рад, что вы позвонили. Я часто о вас думал. И даже испытывал какое-то тайное удовлетворение, когда слышал о ваших успехах.

М э г г и. Потому что это из-за вас.

К в е н т и н. Ну что вы говорите?

М э г г и. Не знаю, вы так на меня смотрели... Ну как... у вас взгляд был такой, из глубины. Вот другие люди смотрят на тебя... и смотрят, и все»[1].

Чуть позже она добавит: «Смотрели, как Бог». А для других она — «как анекдот»; они только посмеиваются и хотят от нее «того самого».

«К в е н т и н (*собеседнику*). Вот! Дураку ясно: гордость! Она впервые почувствовала гордость... оттого, что я не попытался затащить ее в постель! Господи, какой я лицемер!.. Да я просто побоялся, а она приняла это как знак моего к ней уважения!»

Кем бы он был, не будь у него достаточно честолюбия, чтобы осознать, что женитьба на Монро в плане театральной карьеры произведет эффект не меньший, нежели постановка новых пяти пьес Теннесси Уильямса. Кроме всего прочего, ему как художнику открывался весь опыт прожитой ею жизни, а это поистине алмазная труба для любого драматурга, стремящегося создать нечто по-настоящему значительное.

И все же какой страх она должна была ему внушать! На тех страницах миллеровских произведений, где он изредка касался секса, в его натуре обнаруживало себя нечто сходное с пуританством; ведь за его спиной была длинная череда иудейских предков из среднего класса, а в рамках этого класса любое глубокое погружение в страсть рассматривается как нечто греховное. Если его бросало от нее в дрожь, как же его должна была ужасать ее репутация! Каких только баек о ней он ни наслушался! «Целая вереница ухмыляющихся мужиков жевали ее и выплевывали, — напишет он в той же пьесе. — Само имя ее пропиталось зловонием раздевалок и сигарным дымом салон-вагонов!» Да, он — само воплощение достоинства, но в то же время отнюдь не простофиля. Для него не секрет, что ему предлагается не подарок, а авантюра. Если они поженятся, он превратится в мишень для зависти и злословия; если этого не случится, из него сделают посмешище. В глазах человека, утратившего веру в свои творческие силы, насмешка равнозначна метле, которая сметет его без остатка. Для художника, впитавшего с молоком матери психологию бедняка, немалый риск — перенестись в мир, который с одинаковой вероятностью может обернуться и рогом изобилия, и смертоносным ураганом.

---

[1] Здесь и далее цит. в переводе с английского Алексея Симонова. — *Прим. переводчика.*

Не исключено, что его настороженность лишь сильнее ее возбуждает. Есть в ее натуре нечто от красавца актера, день-деньской избегающего благосклонного внимания поклонниц, чтобы под покровом ночи заняться любовью с женщиной легкого поведения. Ведь для нее это что-то неизведанное — желать мужчину, не до конца уверенного в том, что он ее хочет. При мысли о том, на сей раз в роли соблазнительницы выступает она, в Мэрилин, надо думать, вселяется дух Фредди Каргера, дух чисто мужского стремления навязать другому свое желание. Не будем сбрасывать со счетов и ту радость, какую можно испытать, обучая этому искусству партнера. А в том, как хорошо умеет она это делать, убеждает сцена обольщения Тони Кёртиса в фильме «Некоторые любят погорячее»: ни в одной другой из сыгранных любовных сцен не выглядит она такой счастливой. Итак, на протяжении целого года она обхаживает Миллера, и история его капитуляции выливается в череду сентиментальных прогулок и долгих бесед на улицах отнюдь не блещущего роскошью Бруклина. Но и вид этих улиц, и само упрямое стремление Миллера жить по средствам не могут не импонировать ей, пресыщенной вульгарным блеском Голливуда. Ведь по контрасту с Голливудом район Бруклин-Хайтс кажется таким аристократичным, пронизанным атмосферой беззаботного XIX века. Зная, с какой чуткостью и остротой воспринимает Мэрилин тончайшие нюансы окружающей среды, можно только догадываться, какие видения рождают в ее душе викторианские особняки из бурого песчаника, приобретающие в сумерках бледно-лиловый оттенок, и приглушенный вой сирен, доносящийся из гавани. Это был год, когда Миллер начинает верить, что у него достанет сил порвать оковы своего брака, поселиться отдельно от детей и обрести надежду на счастье в любви к Мэрилин. Что же до нее самой, то невозможно усомниться, что на горизонте ее души, как облака, меняющие курс при каждом порыве ветра, изменчиво соседствуют друг с другом веселость и грусть, и, сближаясь с нею, он обретает не только возлюбленную, но и нового ребенка, склонного во всех отношениях, во всех жизненных ситуациях положиться на его волю. Всем скупцам, надо полагать, не чужд потаенный страх нерачительно расстаться с тем, чем они владеют, и, лишь оценив этот страх по достоинству, можно понять, отчего Миллер так счастлив при мысли, что может предложить лучшее, что у него есть, женщине, чьи возможности, не исключено, превышают его собственные. Разве не это чувство прочитывается в поистине безоблачном выражении его лица в день их бракосочетания?

Ее также познакомили с Ли Страсбергом. В дом мэтра ее приводит Черил Кроуфорд, и стоит представить себе это зрелище: с таким же успехом можно было бы вообразить Жаклин Сьюзен бесплотной тени Томаса Элиота. Пред ясные очи Страсберга уже представали Марлон Брандо и Джимми Дин, Род Стайгер, Эли Уоллах, Дэвид Уэйн, Джералдина Пейдж и Ким Стэнли, Вивека Линдфорс и Шелли Уинтерз, Морин Степлтон, Джули Харрис, Монти Клифт, Том Юэл, Тони Франчоза, Пол Ньюмен и Эва-Мария Сент. В его восьмикомнатной квартире с громоздящимися вдоль каждой стены книжными шкафами, с разбросанными на столах, на диванах, на полу книгами на немецком, французском, итальянском, еще более переполненной реликвиями театральной жизни, нежели офис Наташи Лейтес, к Мэрилин моментально возвращается знакомое ощущение нереальности. Что она такое, в конце концов: пустоголовая блондинка, ничегошеньки не смыслящая ни в искусстве игры, ни в истории театра, ни в культуре, ни в актерской технике. А прямо перед нею — человек, знающий о Методе, как никто другой во всем Нью-Йорке. И этот человек воззрился на нее с хмурым видом.

Морис Золотов так описывает внешность Страсберга: «Он был небольшого роста и вид имел довольно невзрачный. На щеках темнела щетина, как у мужчин, вечно кажущихся небритыми. В темно-синей рубашке, без галстука, в плохо сидящем на плечах костюме он был похож на задавленного мелочными заботами бизнесмена невысокого пошиба, к примеру, владельца аптеки или бакалейной лавчонки, находящейся на грани банкротства».

Описание само по себе неплохое, но его не грех бы и продолжить, ибо из него не явствует, что именно сообщало Страсбергу одному ему присущую ис-

ключительную силу. Дело не только в том, что он напоминает находящегося на грани банкротства дельца; важнее отметить, что ему присуща вся мера отвращения к человечеству, характеризующая такого типа людей, исходящая от всего его существа обескураживающая враждебность, обрушивающаяся на каждого бедолагу актера, попавшего ему на глаза. С высоко поднятым над головой, как при изгнании бесов, крестом высокой театральной культуры Страсберг мог с успехом исполнить роль духовника в тюремном морге, где единственным аккомпанементом мрачного ритуала был бы его собственный леденящий голос. Умудренные опытом актеры слабели при одной мысли, что им придется играть в присутствии Страсберга. И не без оснований. Он всегда выглядел так, будто только что учуял подозрительный запашок, который от него почему-то хотели скрыть. Не выражая решительно никаких чувств, он досматривал спектакль в Актерской студии до конца, а затем, когда после обмена мнениями между исполнителями и слушателями воцарялось молчание, начинал говорить — с оттенком раздражения простотой всех высказанных ранее суждений. Мог рассуждать на протяжении четверти часа о пятиминутной сцене, а если предмет разговора, с его точки зрения, заслуживал анализа, то и все полчаса. И всегда возвращался к одной излюбленной теме — к деликатному вопросу о том, каким образом актер может проделать путь от собственного «я» к роли, которую ему надлежит сыграть; и, похоже, Страсберг и представить себе не мог, что путь этот может быть кем-то проделан без сучка без задоринки. Он ухитрялся найти изъяны в самом безупречном исполнении. Главный инженер по механике перевоплощения, он констатировал неспособность исполнителя достичь полной эмоциональной отдачи в кульминационный момент действия, отслеживая всю цепочку предшествующего, вплоть до мгновенного сбоя внимания у актера, протянувшего руку за пачкой сигарет. Можно предположить, что в Нью-Йорке не было более въедливого и придирчивого критика актерской игры, нежели Страсберг. Тот, кому доводилось стать очевидцем спектаклей Актерской студии, выносил для себя общее ощущение высококлассного мастерства вкупе со смутной неудовлетворенностью

тем, что в какой-то момент представления утрачивал драгоценную взволнованность происходящим на сцене. Когда же обсуждение и речь Страсберга подходили к концу, разные стороны актерской игры оказывались разъяты на части, и это ощущение разочарования проходило. Всем становились ясны их промахи. В те годы можно было, просто присутствуя на занятиях и слушая Страсберга, приобщиться к определенной культуре актерского мастерства. Но за это приходилось платить. Точность страсберговских наблюдений подчас тонула в многословии. У него было раздражающее свойство облекать самые глубокие свои прозрения в кокон банальностей. Это утомляло. Даже с успехом донося до сознания актеров, как вдохнуть жизнь в их персонажей, он одновременно источал неистребимое отвращение к жизни как таковой; он был словно вечно мрачный хирург, который проведет операцию, получит причитающийся ему гонорар и отмахнется от похвал. Несчастьем всего его существования было то обстоятельство, что на его долю так и не выпало ни одной удачной постановки.

Его авторитет в актерской среде был бóльшим, нежели у кого-либо из его коллег по ремеслу; были у него и сценические работы, но ни одна из них надолго не закрепилась в репертуаре. Почему? Ответ, быть может, прост. Вероятно, из-под пера драматурга не вышло еще пьесы столь беспросветной, чтобы в ней до конца нашло воплощение угнетенное «я» актера, на протяжении нескольких недель проработавшего под руководством Страсберга.

Радостное возбуждение, сопутствующее годичному пребыванию Мэрилин в Нью-Йорке, отчасти связано с тем, как быстро Страсберг принял ее в круг своих адептов. Он видел ее экранные роли, и они не произвели на него впечатления (это могло быть связано с тем, что он просто не воспринимал кино как искусство, или его изначальной предубежденностью против кинозвезд, не имевших театрального опыта), но когда она появилась перед ним, появилась как скромная неофитка перед всезнающим учителем, его умопомрачительная наблюдательность тут же сработала. Да, он готов давать ей частные уроки. «У меня сложилось такое впечатление, — расскажет он позже, — что она просто ждет, чтобы кто-нибудь нажал на кнопку. А когда кнопка была нажата, дверь распахнулась, и за ней взгляду открылась россыпь золота и драгоценных камней. Не часто случается встретить человека, чья глубинная индивидуальность лежит так близко к поверхности и кто так страстно желает, чтобы она вышла наружу, и потому так быстро реагирует». Подобная быстрота реакции, отметит он, «отличает великих актеров».

Так началось ее вхождение в тонкости Метода, постижение таких категорий, как «оправдание», «воплощение», «корректировка», «сгущение», «соприкосновение», «настроение». Все это без остатка поглощало ее по два часа дважды в неделю, пока мэтр не объявил, что она может приступить к занятиям в его классе, где, как и подобает примерной школьнице, в числе тридцати других посвященных будет часами сидеть и слушать, не раскрывая рта. И вот ей предлагается сыграть сцену с актером по имени Фил Рот. Гайлс рассказывает об этом так:

«Хай! — послышался тоненький голосок в телефонной трубке... — Это Мэрилин».

Решив пошутить, как вспоминал позже Рот в разговоре со Страсбергом, он изображает неведение. «Мэрилин? Какая Мэрилин?»

Опасаясь, что попала не туда, она начинает объяснять: «Ну, вы знаете, Мэрилин. Актриса из класса».

«А! Та самая Мэрилин», — произнес Рот.

И чуть позже она появилась, с трудом переводя дыхание после пяти лестничных пролетов, ведущих в его квартиру без лифта. Она оглядела его заваленную всяким хламом комнату и, видимо, расстроилась. «Знаете, нужно, чтобы кто-нибудь у вас прибрался», — сказала она и, прежде чем приступить к работе над сценой, подмела пол, аккуратно сложила все бумаги в стопки и выбросила из пепельницы окурки».

Она только постигает азы своей профессии, но и с головой погружается в новую роль — роль примерной нью-йоркской девушки, помогающей по хозяйству собратьям по ремеслу. Какую тоску по жизням, которые не довелось

прожить, должно быть, испытывает она в эти дни, сколько разновозрастных «я» продолжает таить в себе! Перед глазами, доводя чуть ли не до безумия (ведь ей скоро тридцать), мелькают пугающие картины неотвратимо подступающего среднего возраста; а поскольку ее теперешний дотошно культивируемый образ — образ старательной девушки-старшеклассницы, она еще отчаяннее цепляется за смутные впечатления детства, которого, по существу, не имела. Все это — не прекращая брать частные уроки у Страсберга, упражняясь, импровизируя, разучивая сценки из пьес. Постепенно ее творческие поиски начинают выстраиваться в определенную линию. Мало-помалу учитель склоняет ее к мысли, что есть смысл вообще бросить кинематограф (снимаясь разве что только для зароботка) и целиком посвятить себя театру. А коль скоро она станет театральной актрисой, он сможет вести ее по жизни и дальше. Так закладывается краеугольный камень комедии, которой предстоит еще разыграться. Для Страсберга нет сомнения в том, что без него она пропадет. Идет месяц за месяцем, он удваивает старания, и не без успеха. Все глубже и глубже входит она в таинства Метода, по рекомендации режиссера погружаясь даже в дебри психоанализа. Страсберг полагает, что ей по силам сыграть Анну Кристи в его собственной постановке в Актерской студии. Готовясь к дебюту, Мэрилин репетирует с Морин Степлтон и растерянно признается последней, что страшно боится: вдруг ее слабый голос не расслышат в зале? В этот момент раздается телефонный звонок. Это Милтон Грин. Мэрилин выходит взять трубку в соседней комнате. Сквозь перегородку до Морин доносится каждое слово, адресуемое будущей дебютанткой невидимому собеседнику. Мэрилин вешает трубку, возвращается в репетиционную. «Можешь не волноваться, милая, — говорит ей Морин. — Тебя и через бетонную стену будет слышно».

И все-таки выступать в Актерской студии — испытание не из легких; вынося на строгий суд профессиональных драматических исполнителей, годами работавших и не подозревавших о ее существовании, ту сверхчувствительную оболочку, какая окутывает ее индивидуальность, Мэрилин приходится призвать на помощь всю свою незаурядную отвагу. По словам Страсберга, роль Анны Кристи она исполнила с большим проникновением. Позднее, быть может, несколько преувеличивая, он заметит, что, при всем бесспорном даровании Морин Степлтон, Монро переиграла ее. Он убежден: ей «предстоит долгий и благодарный путь на сцене». Ее исполнение впечатлило и Артура Миллера, обсуждавшего с нею обертоны этого образа в ее квартире на Уолдорф Тауэрз. Итак, год выдался для нее действительно судьбоносный: ей довелось снискать одобрение старших и маститых коллег по театральному цеху. В ее актерской работе налицо один лишь изъян: Мэрилин удается передать все эмоции героини, кроме... гнева. В Анне Кристи Монро нет ничего, хотя бы отдаленно приближающегося к той неистовой ярости, что сжигает Анну в исполнении Греты Гарбо. Только боль. Похоже, гнев и ожесточение составляют тот пласт натуры Мэрилин, который не имеет никаких точек соприкосновения с искусством. Даже враждебность, какая в скором времени окрасит собой все стороны ее профессиональной карьеры, ничуть не скажется на манере ее игры. Да и Страсберг, видимо, не счел нужным обсуждать с нею этот аспект, возможно, считая это преждевременным: ведь ему самому прекрасно известно, что значит стать мишенью для шуток и розыгрышей. На следующий день после триумфа в Актерской студии Мэрилин просыпается с ларингитом. Шпильки собратьев по ремеслу, надо думать, сделали свое дело. Какие бы планы на этот счет ни строил Страсберг, с ее дебютом на театральной сцене придется повременить.

И все-таки в первые два месяца 1956 года все обстоит как нельзя лучше. В самом начале января студия «XX век — Фокс» подписывает соглашение с Милтоном Грином: теперь Мэрилин будет сниматься у Джошуа Логана в фильме «Автобусная остановка» — экранизации одноименной драмы Уильяма Инджа. Миллер съезжает со своей квартиры в Бруклине и обосновывается на Манхэттене. Он собирается в Рено, где намерен оформить развод с женой. А сама Мэрилин, наконец с блеском воплотив в Актерской студии образ Анны Кристи, появляется на публике в ошеломляющем декольтированном платье, устра-

ивая совместную с сэром Лоренсом Оливье пресс-конференцию. Дело в том, что Грин выкупил права на экранизацию уже идущей в Лондоне с участием Оливье и Вивьен Ли пьесы Теренса Рэттигана «Спящий принц»; ее экранную версию предполагается назвать «Принц и хористка».

Итак, Монро будет сниматься вместе с Лоренсом Оливье! Неплохо пройденный путь, если начать отмерять его с ленты «Река, с которой не возвращаются», не правда ли? Отвечая на вопрос о том, что он думает о ее даровании, Оливье с чисто английским тактом и джентльменством охарактеризует нескрываемо чувственную тональность, пронизывающую ее игру, заметив: «Она обладает чрезвычайно редкой способностью в мгновение ока менять свой облик, представая то сущим дьяволенком, то непорочной девой; в итоге зрители расходятся из театра в радостном возбуждении». А у Мэрилин, сидящей на пресс-конференции в черном бархатном платье с таким глубоким вырезом, что грудь, кажется, вот-вот выскочит наружу, ни с того ни с сего лопается узенькая бретелька на плече; нет уж, никому на свете, даже именитому британцу, не даст она переключить на себя внимание репортеров! Но именно ей адресуют они бóльшую часть вопросов, так что в какой-то момент ей становится неловко: а вдруг мэтр ненароком рассердится? Интуиция ее не подводит: Оливье далек от восторга, хотя и не подает виду; но еще хуже, что вопросы газетчиков принимают острый, разящий характер. С какой стати порвалось ее платье? Не было ли это заранее подстроенным трюком? Ее также спрашивают, как пишется непривычное имя Грушенька. Но вопреки всему, она снова на коне. А той робкой школьницы, какой она была всего пару часов назад, и след простыл.

Столь же царственной она выглядит, возвращаясь в Голливуд в обществе Милтона и Эми Грин в марте 1956 года; в аэропорту их встречает толпа репортеров.

Поскольку, находясь вдали от Нью-Йорка, она не может продолжать заниматься с Ли Страсбергом, Логана вынуждают зачислить жену Стасберга Полу в съемочную группу: впредь она будет наставницей Мэрилин по актерской технике. Но из этого с неотвратимостью следует, что без работы останется Наташа Лейтес. Все время, пока звезда отсутствовала, ее держали в штате студии «XX век — Фокс» на посту старшего преподавателя драматического искусства, а теперь, не потрудившись заранее уведомить, указывают ей на дверь? Что до Мэрилин, то, если верить Морису Золотову, она «до смерти боится мисс Лейтес, опасается, что та выкинет что-то из ряда вон выходящее». Однако не поленимся привести свидетельство Золотова до конца. Оно пространно, в нем есть оттенок фактоида, однако, как к нему ни относиться, оно по-своему высвечивает натуру нашей героини.

«Мисс Лейтес отнюдь не угрожала ей, и все-таки Монро была в ужасе — в ужасе, быть может, от сознания собственной вины... Пока не начались съемки «Автобусной остановки», Наташа пребывала в уверенности, что ее работа с Мэрилин возобновится; и вот приходит официальное уведомление, что в ее услугах больше не нуждаются. Дирекция увольняет ее со студии. Не может быть, это какая-то ошибка! Наташа пытается связаться с Мэрилин по телефону, но той постоянно нет на месте. «Я сделала для нее больше, чем для дочери, — признавалась мисс Лейтес, не скрывая чувства горечи. — Даже если ей не хотелось, чтобы я присутствовала на съемочной площадке этого фильма, ей достаточно было пошевелить пальцем, и дирекция сохранила бы за мной штатную должность. Итак, вот награда за то, что я сидела с ней дни и ночи, пытаясь научить тому, как стать актрисой».

О бездушности Монро громко и с возмущением говорили недоброжелатели актрисы, которых на студии находилось немало; и надо признать, у нее действительно была способность без колебаний рвать связи с преданными ей людьми. Так она бросила Доуэрти и Грейс Годдард, равно как и своего первого агента Гарри Липтона; будучи замужем за Миллером, пренебрежительно отзывалась о Ди Маджо; точно так же она скоро порвет с Грином, а потом и с Миллером; словом, она не из числа женщин, хранящих лояльность к тем, с кем ее связывали близкие отношения в прошлом. Однако ее разрыв с Наташей Лейтес выбивается и из этого ряда; складывается впечатление, что для нее не-

выносима сама мысль о том, что былая наставница обитает где-то на студии. Возможно, определенный свет на это ощущение проливает на редкость тонкое замечание, которое Лейтес ненароком обронит на одной из страниц своих воспоминаний: Мэрилин, пишет она, «нуждалась в ней, как покойник — в гробовой доске».

Проницательность этого наблюдения трудно переоценить: ведь в природе игры, в недрах психики актера (даже в совершенстве овладевшего «сенсорной памятью», «оправданием» и другими особенностями Метода) таится нечто еще более глубокое и сокровенное: магия, чары, заклинания, некрофилия. В раскатах самого безудержного веселья, какое он испытывает на сцене, слышится едва различимый отзвук воя голодного вампира. Ибо подобно тому, как вампир присасывается к телу, хороший актер входит в плоть изображаемого персонажа, претворяется в него, обживается в своей роли. А если роль перед ним действительно великая, он не может этого достичь, не предприняв неких подготовительных действий, каковые, по сути, сродни магическим обрядам — медитации, заговору, вызыванию духов. Да и что такое сама тренировка «сенсорной памяти» — этой, быть может, наиболее действенной из практик Метода, — как не воскрешение всех подробностей, оттенков впечатлений и в конечном счете всего пережитого в минувшем опыте? Прибегая к ней, актер пытается буквально заново пережить прошлый опыт, дабы вселиться в душу персонажа, чью роль он исполняет. А следовательно, и в отношениях между преподавателем драматического мастерства и актером, коль скоро речь не идет о формальности, меньше общего с традиционными отношениями между учителем и учеником, между тренером и спортсменом, нежели с невидимыми глазу материями, перетекающими от ведьмы к блуднице. Иными словами, суеверный страх Мэрилин перед Наташей Лейтес по-своему закономерен: это страх смертной, дерзнувшей поменять одну ведьму на другую; а потому вряд ли может удивить, что в ходе съемок новых фильмов с участием Мэрилин собратья по профессии и технический персонал в не меньшей мере, нежели когда-то Наташу Лейтес, возненавидят Полу Страсберг — эту низкорослую толстуху, которую в кулуарах со злой иронией нарекут «черным грибом» (она и впрямь зачастую дефилирует в огромной черной шляпе и черном же бесформенном платье). Равным образом не удивляет и то, что, демонстрируя чрезмерную, чтобы не сказать тираническую, заботу о благополучии — и материальном благосостоянии — своей подопечной, Пола Страсберг рьяно и далеко не бескорыстно служит Монро, не хуже сторожевого пса отваживая от той всех, кто хочет к ней приблизиться, и препятствуя непосредственным контактам с ней любого, кто стремится их установить, — ни дать ни взять облаченная в черное колдунья, преграждающая путь всему: доброму и злому. На съемочной площадке нет никого ненавистнее ее, она — вечная мишень для низких домыслов и пошлых сплетен. Даже когда ее хвалят, за этими похвалами слышится нескрываемая неприязнь. Вот как отзывается о ней, например, Джошуа Логан: «Добросердечная еврейская мамаша, из которой так и брызжут советы и предостережения на все случаи жизни — не отчего-либо, только из любви и корысти». От таких любви и корысти впору бежать подальше. Сомнительный комплимент ведьме, не правда ли?

Из этого не следует, что Мэрилин вдруг превратилась в жертвенного агнца. Дело скорее в том, что и ей не чуждо стремление в собственной игровой практике прибегать к приемам, граничащим с магией: разве не показательно, что на съемочной площадке она часто ведет себя, как сомнамбула, молчаливо мобилизуя ресурсы, необходимые, чтобы отыграть тот или иной эпизод. Кстати, даже социологи отмечают, что именно в актерских труппах левой ориентации, делающих акцент на актуальной общественной проблематике, зарождается подобная разновидность черной магии, пусть и отдаленно не осознаваемая как таковая Страсбергом и теми, кто его окружает. Как бы то ни было, сравнение Актерской студии с подземельем, в котором триумфов актерского мастерства достигают посредством переселения душ, представляется не совсем неуместным.

Отлично. Отныне у нас в руках инструмент, с помощью которого можно

проникнуть в суть некоторых из действий Монро в работе над фильмами, в которых она снимется в последние годы жизни. Эти фильмы станут лучшими в ее творческом арсенале, апофеозом ее искусства; их создание будет сопровождаться почти непреодолимыми трудностями, нарушением съемочных графиков, нервными срывами то у одного режиссера, то у другого, ненавистью собратьев по цеху и периодическими сбоями ее творческого метода, от картины к картине становящегося все менее рациональным и вразумительным в глазах ее коллег. И тем не менее ее мастерство растет. Она играет убедительнее. Создаваемые ею образы становятся все более утонченными. В фильме «Неприкаянные» перед нами не столь женщина, сколь одушевленное присутствие, не столь исполнительница, сколь вдохновенная суть; слова могут показаться преувеличением, но ее воздействие на аудиторию преувеличить невозможно. В отличие от других актеров, в этих поздних фильмах она предстает как зримая реальность, определив собственной легенде единственное подобающее ей место — на экране.

Но поскольку «Автобусная остановка» — последняя лента, в процессе создания которой отнюдь не каждый съемочный день чреват срывом всего постановочного цикла, на ней стоит вкратце остановиться. В лице Логана Мэрилин обрела режиссера, относящегося к ней с уважением и обладающего достаточно тонкой интуицией, чтобы понять (не без активной помощи со стороны Страсберг и Грина): дабы она могла обрести необходимую силу воздействия на публику, на долгом и утомительном пути внутреннего вызревания не должно быть внешних препятствий. Логану хватило интуиции и для того, чтобы в контакте с той же Страсберг и Грином, изобретшим для Мэрилин рискованный — «почти как у клоуна в цирке» — белый грим, набросать контуры образа Шери — не отличающейся изысканностью манер певицы из кабаре на американском Юге, бледной, как мел, оттого что поет ночи напролет, пока не закроется бар, и живущей на кофе и таблетках аспирина. Такой грим призван был привнести щемящую нотку в облик героини — бесталанной певички, грезящей о грандиозной карьере.

Она вживается в образ. Уроки Ли Страсберга не прошли для нее втуне. Забраковав предварительные эскизы художника по костюмам, Мэрилин напяливает на себя пестрящее дырами тряпье, роется в платяном шкафу в поисках рваных чулок, заштопанных неровными стежками, обретая с помощью этого неказистого реквизита (чем не идеальный пример «перевоплощения»?) грустноватое обаяние провинциалки с Юга, воскрешает в памяти вещественные атрибуты биографии Шери, своей новой героини, и, вооружась всем этим, начинает играть комедийную роль, придавая ей тональность столь трогательную, столь берущую за сердце, столь озадачивающую в силу тотального неведения своим персонажем собственной бесталанности, что многие сочтут Шери лучшей актерской работой Мэрилин. Неоспоримо одно: это единственный фильм, где ей довелось воплотить образ, ни в чем не соприкасающийся с нею самой, вплоть до речевого акцента, — мы слышим с экрана не голос Мэрилин, а приглушенные интонации неискушенных южан; растягивая каждую гласную, она раскрывает перед нами необозримый мир тотального невежества (подчеркнутая гнусавость южан вновь оказывается на службе актерского замысла); а рассказывая о беспорядочных связях, каких немало в прошлом Шери, вращает и стреляет по углам глазами, беспокойными и в то же время безжизненными, словно мраморные глазницы. Плоть от плоти южной бедноты, она охвачена шизоидным возбуждением человека, ведущего отчаянную борьбу за выживание, не в силах вникнуть в суть моральной дилеммы, не в силах осознать, что его провоцируют, не в силах почувствовать приближающуюся угрозу; в заученном движении, каким она включает прожектор, высвечивающий на полу сцены красный круг — пятно, на которое выплеснутся ее песня и танец, — оказывается воплощена вся близость конца, не однажды подступавшего вплотную к ее героине.

Таким образом, для Монро (но для одной Монро) «Автобусная остановка» становится звездным фильмом; все же остальное оставляет желать лучшего: массовые сцены сделаны так, что их мог бы поставить заштатный ре-

жиссер со студии «Метро-Голдвин-Майер», а в эпизодах, где заняты актеры второго плана, проскальзывает дешевый наигрыш, какой к лицу разве что театральной труппе, слишком долго гастролировавшей в провинции. Похоже, Логану удалось выжать из нее максимум, но ему недостало сил придать убедительность остальному — за вычетом финальной сцены помолвки двух главных действующих лиц (ее и Дона Мюррея) — помолвки, венчающей долгий цикл их ссор и перебранок. В предшествующих эпизодах с ним она и впрямь груба; когда, согласно сценарию, Мэрилин надлежит его ударить, она с такой силой хлещет Дона шлейфом своего платья, что на лице партнера появляются взаправдашние ссадины. Оплошность непозволительная; она хочет извиниться и — не может. Разражаясь вместо этого слезами, она хрипло кричит Мюррею: «К черту, к черту, к черту, не буду я перед тобой извиняться, не буду!» Такое впечатление, что ее устами владеет вселившийся в нее дух Шери. В другой раз, когда съемочный день уже закончится, Мюррей спросит ее, с какой стати она продолжает говорить, растягивая гласные, как неграмотные южане. Она ответит: «Неужто вам всем невдомек, что я вошла в образ?» Если здесь и уместно говорить о любви-ненависти, то лишь об актерской.

Когда фильм выходит на экран, на него откликаются рецензиями, в которых впервые всерьез пишут о ней как о незаурядной актрисе. Однако, к огорчению Мэрилин, ее не удостаивают даже номинации на приз Киноакадемии (этот приз достанется Ингрид Бергман за роль в фильме «Анастасия»: правящая верхушка Голливуда решила отпустить ей грех замужества за Роберто Росселлини). Но вскоре после завершения съемок из Рено возвращается Миллер, готовясь встретиться с Монро в Нью-Йорке. Оба твердо решили пожениться.

Продолжение следует

Перевод с английского Николая Пальцева

S U M M A R Y

Classes are over: forget
Interview with graduates from VGIK and Higher Courses of scriptwriters and directors — newcomers to the shooting scene.

Viktoria Levitova
The echo of VGIK
The article by the student of VGIK about Russian films at the 23th VGIK's International.

Sergei Selyanov:
«Entering filmmaking is risky business...»

Ludmila Golubkina:
«The youth is treated ruthlessly»

Sergei Chliyants:
«I am seeking my standpoint not in filmmaking»
A set of interviews: a problem of moulding of the young generation thru the eyes of professionals.

Evgeny Gusyatinsky
To think about the good
Review of Vladimir Khotinenko's 72 METRES (Russia).

Natalya Sirivlya
Crime and punishment
Review of Andrei Proshkin's GAMES OF MOTHS (Russia).

Nina Tsyrkun
Short encounters
Review of Sofia Coppola's LOST IN TRANSLATION (USA — Japan).

Sergei Anashkin
Earthly cup
Review of Kim Ki-Duk's BOM YEOREUM GAEUL GYEUL GEURIGO BOM (Korea — Germany).

Dmitry Komm
A scent of a samurai
Review of Edward Zwick's THE LAST SAMURAI (USA).

Marina Drozdova
House of the lost souls
Review of Vadim Perelman's THE HOUSE OF SAND AND FOG (USA).

Andrei Khrzhanovsky
Three dime from Dumas

Grigory Pomerants
Paradoxes of diaspore

Sergei Kuznetsov
To escape from the jungles

Personal notes.

Dunya Smirnova:
«I'm interested in the only reader — that is my director»
Interview with the noted scriptwriter and TV-host.

Vladimir Mashkov:
«I am an adventure in my profession»
Irma Kaplan talks with the actor and director.

Code unknown
Round table talk at the 25th Moscow International.

Gerts Frank
To look and to see
Alexandre Lipkov talks to the noted docu-filmmaker.

Gerts Frank
Experience of the bare man
Material based upon the lecture at the Seminar in Vienna after screening of FLASHBACK.

Jude Law:
«I wanted to get hunger for leading parts...»
Interview taken by Sophie Benamon.

Yury Solovyov
VGIK's notebook
Remembrance of VGIK.

Norman Mailer
Marylin. A Biography
Excerpts from the book.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 15.03.04. Подп. к печати 29.03.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,04
Заказ 443. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

«72 метра»

Режиссер Владимир Хотиненко

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, А.ДОЛИНА, Н.ЗОРКОЙ, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, А.РОДНЯНСКОГО, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Ни дня без серии. Россия — США: телевизионная копродукция
Вперед к 60-м!

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2004
«ТРИЛОГИЯ: ПЛАЧУЩИЙ ЛУГ» Тео Ангелопулоса
«НЕЖНЫЙ ПОЦЕЛУЙ» Кена Лоуча
«САМАРИТЯНКА» Ким Ки Дука
«В ТВОИХ РУКАХ» Аннетте К. Олесен
«ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ» Маттео Гарроне
«СЛЕСАРЬ» Брэда Андерсона

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
ДМИТРИЙ КОММ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Семейный фильм» в Берлине-2004
Полицейское кино Гонконга
«Крок»-2003

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Продюсер против режиссера?
Норштейн о Басё

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ